T4-AKA-678

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

Ex libris
Felix · Lilly
Reichmann

M 19.65 [illegible]

HANDBUCH
D E R
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. **J. Baum**-Ulm a./D.; Konservator Dr. **E. v. d. Bercken**-München; Dr. Dr. **I. Beth**-Berlin; Professor Dr. **L. Curtius**-Heidelberg; Professor Dr. **E. Diez**-Wien; Privatdozent Dr. **W. Drost**-Königsberg i./Pr.; Professor Dr. **K. Escher**-Zürich; Hauptkonservator Dr. **A. Feulner**-München; Professor Dr. **P. Frankl**-Halle a./S.; Professor Dr. **A. Haupt**-Hannover; Professor Dr. **E. Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. **H. Hildebrandt**-Stuttgart; Professor Dr. **A. L. Mayer**-München; Professor Dr. **W. Pinder**-Leipzig; Professor Dr. **H. Schmitz**-Berlin; Professor Dr. **P. Schubring**-Hannover; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Göttingen; Dr. **F. Volbach**-Berlin; Professor Dr. **M. Wackernagel**-Münster; Professor Dr. **A. Weese**-Bern; Professor Dr. **H. Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

SKULPTUR UND MALEREI IN FRANKREICH IM XV. UND XVI. JAHRHUNDERT

VON

DR. PHIL. ARTUR WEESE
ORD. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BERN

ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

COPYRIGHT 1927 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
WILDPARK-POTSDAM

OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT

Jean Fouquet. Der Gerichtshof König Karl VII. im Prozeß gegen Herzog Johann von Alençon i. J. 1458
Aus dem Boccaccio (cod. gall. 6) der Münchener Staatsbibliothek

EINLEITUNG

Abb. 1. Die Diana von Poitiers.

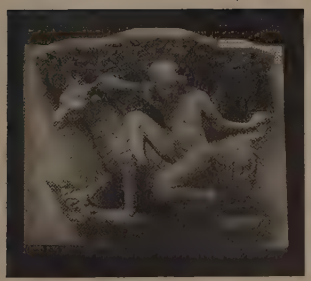


Abb. 2. Die Sünde auf dem Ziegenbock. Auxerre, Kathedrale.

Die weltgeschichtliche Leistung der französischen Kunst im Mittelalter ist die Gotik. Wie ein Dankopfer des christlichen Genius stieg der Duft dieser gedankenhellen und tiefempfundenen Kunst zum Himmel empor. Sie schien ganz und gar aus jenen Regungen des menschlichen Geistes entstanden, die mit den irdischen Trieben und weltlichen Zwecken nichts gemein haben. Und doch — mehr noch als der italienischen Kunst ist es der Kunst Frankreichs von jeher bis auf den heutigen Tag, wenn sie ihre reichen schöpferischen Kräfte spielen ließ, um den Ruhm zu tun gewesen. Um jenen Ruhm, der nicht bloß den persönlichen Ehrgeiz befriedigt, wenn sich der Begabte vor seinesgleichen hervorzutun müht und vom Erfolg gekrönt die Augen der Bewunderung auf sich zieht, der vielmehr die ganze Nation und Rasse mit Frohlocken erfüllt, wenn sie alle Welt in Schatten gestellt glaubt durch die Tat des Einzelnen, in der sich die innersten Fähigkeiten der Gesamtheit auswirken. Um jenen Ruhm, dessen Verlangen die Seele ausfüllt mit leidenschaftlicher Hitze und alle besonnene Erwägung verzehrt, daß nichts in ihr lebt als Begierde und Durst. Um jenen Ruhm, der blind macht für Art und Ziele gleichstrebender Völker, und in der eigenen Leistung Sinn

und Zweck der Kunst in so hohem Maße erfüllt sieht, daß sie Autorität werden soll für alle Zeit und Zukunft und für jegliches Vermessen, das sich auf gleichem Felde je noch einmal um den Lorbeer glücklichen Gelingens bewirbt. Es galt ihr immer als Höchstes, in den Wünschen des eigenen Volkes eine Erwartung der ganzen Welt zu befriedigen. Was den Besten der Nation genügte, war eine Lösung, die der gesamten Kultur eine neue Offenbarung brachte. Probleme, die den französischen Künstler beschäftigten, waren belastet durch die Verantwortung des Schaffenden vor dem Gewissen der Zeit. Wenn er sein Höchstes gab, klatschte die ganze Kunstwelt Beifall. Die individuelle Formel hatte sofort Gültigkeit für jedermann und behielt ihren Kurs durch Generationen. Die Arbeit an der Einzelaufgabe war des Schweißes des Edlen wert, weil sie in seinen Augen das wichtigste und letzte Ziel für Gegenwart und Zukunft war. Niemals hat die französische Muse in die stille Werkstatt grüblerischen Sinnens und langwieriger Versuche das schöne Lorbeerblatt ernsten Genügens und frohen Bescheidens gebracht. Denn sie lohnte stets mit den vollen Ruhmeskränzen der Unsterblichkeit. Wohl kannte auch sie die hohe Spannung und rücksichtslose Aufopferung des Geistes um des sachlichen und künstlerischen Gewinnes willen. Aber die Anerkennung kam immer aus dem Munde der ganzen Welt. Und dieser Preis schien ihr jeweilen ihr vorbestimmtes Recht. Bewunderung und Nachfolge sind ihr selten bestritten worden. Nur die großen allumfassenden Künstler der italienischen Renaissance waren größer in der Anlage ihrer Naturen, reicher durch den Ausbau ihrer Eigenart und tiefer, unendlich viel tiefer durch die Kühnheit, mit der sie ihre Aufgaben erfaßten und zum Ende führten. An innerlicher Klarheit, an Treue und Andacht vor dem eigenen Genius ist aber kein Franzose je einem Dürer gleichgekommen. Denn er und der Deutsche überhaupt hat niemals den Anspruch gekannt, durch eigener Hände Arbeit ein weltbeglückendes Ideal für ein- und allemal zu schaffen, so sehr auch die künstlerische Inbrunst bei jedem Anlauf von der Hoffnung neu beseelt ist, ein letztes Ziel zu erreichen, das menschlichem Streben seit langem sehnlich gewinkt hat.

Von Grund aus anders ist der französische Ehrgeiz. Er spannt seine Flügel aus, um in schwindelnder Höhe das Wagnis persönlichen Mutes und ungeahnter Meisterschaft zu zeigen. Von den höchsten Sternen holt er das Licht und gewinnt aus dem atemlosen Staunen der erwartungsvollen Menschheit die Kraft zu immer gewagterem Aufschwung. Nur daß die Bewunderung sich an seine Fersen hefte und ihm nachfolge, wenn er den Ikarusflug beginnt, ist ihm Erfordernis. Er will übertreffen, er will der Erste und Höchste sein. Und wenn er den Boden der Erde wieder berührt, ist er umflossen von dem Glanz der reinsten Lüfte und sein Erfolg ist ein Wendepunkt in der Geschichte menschlicher Energie.

Seitdem der französische Künstler als nationale Einzelfigur im europäischen Kunstleben auftritt, wendet er sich zu jeder künstlerischen Aufgabe, die ihm die Zeit, das Kunstwollen seiner Epoche und der eigene Genius stellen, immer wie zu einer Angelegenheit des menschlichen Glückes überhaupt, als wäre sie ihm aus dem Schoße des ewigen Schicksals erwachsen. Er weiht sich ihr und widmet ihr seine Kräfte um der Menschheit willen. Es sind Weltgedanken, die er ergreift, und was er an eigenen Fähigkeiten in ihren Dienst stellt, zieht ihre Lösung nicht etwa in den engen Bereich der Individualauffassung und der Künstlergeschichte, sondern in die Weite eines ewigen Problems und in die Weltgeschichte der Kunst. Insofern geht die Individualität des französischen Meisters in seinem Werke völlig auf, ja er unterdrückt sie, soweit dies Ruhmsucht und Ehrgeiz irgendwie zulassen. Er ist Klassiker, er opfert sich dem Problem und taucht in der Tiefe des Idealgedankens unter.

Abb. 3. David als Harfenspieler. Bamberg, Dom. Chorgestühl Ende 14. Jahrhundert. (Phot. Weese.)

Der Deutsche aber ist immer Romantiker; auch als Ideenmaler und sogar als Klassizist. Denn er drückt dem bildsamen Stoff, den er ergriffen hat, die Fingerspuren seiner Arbeit auf und prägt ihn durch Eigensinn und Sonderart so unverkennbar als sein eigenes Werk und seine persönliche Auffassung, daß selbst die Sachgültigkeit klassischer Kunst immer als eine Auslegung und Erklärung, nicht als ein endgültiger Entscheid und alles öffnender Schlüssel zum Problem erkennbar bleibt. Er ist mehr Dolmetsch und Deuter, als Prophet und Orakel, der der Weisheit letzten Schluß gefunden hätte. Ihm bleibt das Bewußtsein der zeitlichen Gültigkeit und persönlichen Bedingtheit unverlierbar, und insofern steckt seine Individualität, seine Seele und sein Wille als ein Eigenwert in jedem Werke seiner Hand, mag es noch so durchsichtig und kristallklar sein; wie im goldhellen Bernstein selbst in der geschliffenen und goldgefaßten Form noch ein Zeuge seines lebendigen Ursprungs aus unvordenklicher Entstehungszeit erhalten bleibt.

In aller deutschen Kunst, selbst wenn sie mit haarscharfer Tüftelei das kleinste vom Naturganzen abgesplitterte Gebilde darstellt und in ihm andächtig aufgeht, steckt der Begriff der Unendlichkeit. Dem Franzosen ist aber jegliche Kunstarbeit erst dann der Mühe wert, wenn er die scharfbegrenzte und ordnungsmäßig abgestimmte Form als Ziel sieht. Selbst der impressionistische Zufallsausschnitt aus der Natur ist ein Sinnbild von Gleichgewicht und innerer Beziehung, wenn ihn der Franzose in künstlerische Form bringt. Höher als originaler Tiefsinn steht ihm der Ordnungssinn, dem er im Reiche der Kunst in der Formel des guten Geschmackes den Rang und Wert eines ästhetischen Grundgesetzes gegeben hat.

Damit ist aber sein Ziel, so hoch und weit es gesteckt sein mag, immer im Bereiche der Endlichkeit. Wo das Dunkle beginnt, macht er kehrt. Er wagt nicht den Schritt, nicht mal den Blick ins Unbegrenzte. Für die Welt der platonischen Ideen hat seine ausübende Kunst nie einen Sinn gehabt.

Kein französischer Kopf vor Romain Rolland hat je den eigenwilligen und selbstquälerischen Tiefsinn Michelangelos begriffen, noch ist ihm je irgendwer auf den schattenreichen Weg in die Unterwelt menschlicher Leiden und dumpfer Verzichte gefolgt.

Dem französischen Bedürfnis nach Maß und Klarheit ist sowohl das psychologische Problem seiner künstlerischen Natur zu verschränkt als die Übertriebenheit seines Ausdruckes und die Gewaltsamkeit seiner Form allzu anstößig. Um auf den Punkt zu gelangen, auf dem Michelangelo fußt, müßte die Erfahrungsgrenze so weit überschritten und die klassische Regel so unbekümmert beiseite gelassen werden, daß die Innenwelt dieses Meisters zu einem eigenen Kosmos und in sich selbst gefügten Ganzen würde. Der Künstler müßte emporwachsen zum eigenen, sogar zum Gesetzgeber der Natur. Das Gesetz aber steht für die französische Kunstauffassung immer außerhalb und über dem Schaffenden des allumfassenden Weltideals und des enger umgrenzten Volksideals.

In den Werken Michelangelos ist nun einmal der Schatten, den seine gewaltige Gestalt vor dem Sonnenlicht der höchsten Vollkommenheit auf alles wirft, was er mit seinen Händen schuf, unauslöschlich.

Der Franzose hingegen will nur das aus den Händen geben, was ungetrübt und unbedingt durch die Zeiten leuchten kann, wie die Wahrheit selbst. Er erstrebt das Endgültige. Ohne Schlacken und ohne Makel, ein unpersönliches Muster und Urbild des Vollkommenen

Abb. 4. P. Franqueville: David.
(Phot. Giraudon.)

— so will er gestalten und schaffen. Er müht sich, den unbegrenzten Gehalt des Schönen in eine äußerlich scharf umrissene und gesetzmäßig aufgebaute Gestalt restlos aufgehen zu lassen. Jedes Unterfangen über diese Fassung hinaus soll fruchtlos und vergeblich erscheinen. Als wäre das Schöne ein Edelstoff, der durch den Verbrauch für ein einziges Werk erschöpft werden könne, so daß er, in eine künstlerische Form festgebannt, zwar nicht aus der Welt verschwände, aber für keine neue Aufgabe mehr verfügbar wäre. Nicht bloß die Nutzfrucht auf dem dürren Acker verstandesmäßigen Kalküls, sondern auch den Wunderbaum des Schönen im Paradiese der Kunst will er bis zu den Wurzeln ausgraben und freies Feld schaffen. Sein Geist ist rationalistisch, selbstbewußt und unerschrocken. Er dringt durch alle Scheu und Bedenken der geschichtlichen Überlieferung und Ehrfurcht durch und überwindet dabei sogar die Schranken, die das liebe Ich solchen umstürzlerischen Absichten entgegenzustellen pflegt.

Ihm sind Wahrheit und Schönheit Heiligtümer, die auf dem Altare der Humanität in köstlichen Gefäßen ihren Platz haben, und es bedarf nur des Entschlusses, um sich in ihren Besitz zu setzen, wobei mehr die Umsicht der Vorbereitung als der Erfolg der zugreifenden Tat in Frage steht. Aber, daß er sie erfasse und besitze, daran zu zweifeln ist sein pragmatischer Geist unfähig, wie es ihm lächerlich dünkt, von diesen höchsten Werten nur Teile und Fragmente erstreben zu wollen. Nur wer das Ganze an sich reißt, kann sich erkühnen, Künstler und Forscher zu heißen. Das Stückwerk ist ihm Stümperei. Dem Ziele bloß nahe zu kommen, bleibt ihm unzulänglich und trägt den Fluch der Lächerlichkeit. Auch auf diesen Gebieten künstlerischer Erkenntnis und Schöpfung kennt er nur Triumphe und unumwundene Siege; niemals Teilerfolge und Annäherungswerte. Die klipp und klare Schlußformel ist der Preis seiner Arbeit, wenn anders sie ihm die Anstrengung lohnen soll.

So hat die französische Phantasie sich immer geschmeichelt, in der Formel der Louvrefassade und der regelstrengen Abgemessenheit eines Poussin und David der Schönheit einen Wert abgerungen zu haben, der nicht bloß die Nation befriedigt, sondern die Menschheit bereichert und die Kunst an die Grenze der Vollkommenheit geführt habe.

Damit ist jenes Problem berührt, das den Weltlauf der Kunstgeschichte bestimmt, seit die Antike das Urbild der künstlerischen Schönheit enthüllt hatte und für ewig aufgedeckt zu haben schien. Denn von nun an lag die weltgültige Vollkommenheit dieses Kanons in unablässigem Streite mit dem Sehnsuchtsbilde, das sich jede Zeit und Nation immer wieder neu von den höchsten Dingen der Kunst entwarf. Die beiden Begriffe schlossen sich aus wie Vollwert und Teilwert; wie Urkraft und Krafteinsatz jeder einzelnen Willensenergie. Dort die weltbürgerliche Vollgültigkeit der Klassik; hier das einem Volke ureigene Gebilde höchster Kunstvorstellungen im Rahmen eines Zeitabschnittes. Die beiden Werte können sich niemals

Abb. 5. Maria von Reims.
(Phot. Mon. Hist.)

wieder decken, seitdem die Geschichte dies in der griechischen Kunst für eine kurze Zeit geschehen und den volkseignen Wert des Griechentums im allumfassenden der Antike aufgehen ließ, gleich dem Planeten, den seine Bahn vor dem Bilde der Sonne vorüberführt und den das Auge des menschlichen Beobachters in der allbeherrschenden Fülle ihres Lichtes verschwinden sieht.

Abb. 6. Karyatide des Jean Goujon.

Für den französischen Ehrgeiz aber nähern sich nicht bloß die beiden Werte, sondern sie fallen immer dann zusammen, wenn die nationale Kunst Frankreichs einen Höchststand erreicht hat. Die astronomische Wissenschaft am Kunsthimmel der französischen und vollends der Pariser Kunst hat ihre eigenen Berechnungen und Tabellen.

Damit hängt es auch zusammen, daß die werbende und sich selbst vergötternde Lebhaftigkeit des französischen Geistes solche Zustände höchster Blüte für die glücklichsten und ruhmwürdigsten der Menschheit erklärt und solche Überzeugungen anderen Völkern aufzudrängen vermag, ohne je an die zeitliche und nationale Begrenztheit ihrer Leistungen zu glauben. Tatsächlich hat die französische Kunst noch nie eine Bedeutung gewonnen, die der der Antike die Wage halten könnte, obgleich es römisches, wenn auch niemals hellenisches Kunstgut war, woraus sie für ihre eigenen Gedanken und Vorstellungen die beste Ausdrucksmöglichkeit gewonnen hatte.

Soweit der römische Kunstschatz als höchstes Edelgut künstlerischen Schaffens Geltung hat, war es daher auch berechtigt und bleibt unbeanstandet, wenn die französische Eigenliebe sich unaufhörlich einredet, in den Ablauf der Geschichte einen Ruhepunkt eingefügt zu haben, auf dem das Ideal des Vollkommenen aufgebaut ist. Sie tat es seit ihrer klassischen Periode im 17. Jahrhundert und sie ist dabei geblieben bis in die neueste Zeit trotz der realistischen Anwandlungen der neueren Geschichte bis zum Auflösungswert ihrer eigenen Formel, den sie sich in der impressionistischen Schein- und Flimmerwelt geschaffen hat. Doch gilt ihre große Grundformel, der Klassizismus, immer nur solange die Voraussetzung der römischen Regel besteht.

Sie beharrt auf dieser Formel, weil ihr die Kunst eine Errungenschaft ist, die der Welt und Geschichte gegenübersteht als ein Ding für sich. Sie ist ihr nicht ein Organismus, in dem sich Werden und Geschehen verdichtet und der alles in sich schließt, was die Welt im Großen umfaßt. Sie ist ihr vielmehr ein geistiges Problem für sich, das isoliert auf sich

selbst beruht, wie ein mathematischer Lehrsatz unzweifelhaft und beweisbar, aber ohne Zusammenhang mit Leben und Geschehen besteht. Die Kunst hat ihren Platz im klaren Licht der Verstandeshelle, nicht im dunklen Bereich der Gefühle. Sie ist innerhalb der wirklichen Welt der Dinge und des Gewordenen das Gebilde gewollter und ein für allemal gesetzter Formen und Verhältnisse, in denen der menschliche Geist als Gebieter und Gesetzgeber unumschränkt waltet.

Ja sie ist die formgewordene Ordnung und Sichtbarkeit gegenüber dem Chaos, dem Unbegreiflichen und Unfaßlichen.

Doch schon vor der klassischen Periode hat die französische Kunst im Mittelalter die Aufgabe erfüllt, die Begriffsklarheit zu verkörpern und den menschlichen Geist gegenüber der Welt draußen als Souverän und Selbstzweck zu feiern.

Die Weltgültigkeit der französischen Gotik.

Abb. 7. Blattkopf als Schlußstein aus Cluny.
(Phot. Giraudon.)

Der französische Geist dringt auf das Unbedingte. Es fällt ihm leicht, alle Brücken zur Vergangenheit abzubrechen. Er hat wenig oder keinen historischen Sinn. Er kennt ihn nur in dem poetischen Glauben an die hohen Ahnen, von denen er Volk und Dasein ableitet, und trägt diesen Mythus in jede Gegenwart, heute wie vor Jahrhunderten. Seine Anlagen sind, abgesehen von allen rhetorischen Überschwenglichkeiten, mehr systematischer Art. Er besticht durch die verblüffende Schöpferkraft, mit der er im politischen, sozialen und moralischen Leben, als Denker, Dichter und Künstler kühne Systeme aus den rationalistischen Voraussetzungen der Zweckdienlichkeit baut. Für jeden neueren Kulturinhalt hat er eine neue Form gefunden, die sich immer dadurch auszeichnet, daß sie den gegebenen Vorrat der Überlieferung beiseite schiebt und vernachlässigt. Insofern schafft er aus dem Nichts. Er ist nie verlegen gewesen, auch mit dem Kunstgut anderer Völker eine neue Form zu erfinden, die mit der Originalität auch den Wert der Zweckerfüllung besitzt und daher Mustergültigkeit erwirbt auf Generationen und über die Grenzen des eigenen Volkstums hinaus. Er vermag diesen Dienst sich und der Zeit zu leisten, weil bei aller Eigenheit der Leistung, die nur dem nächsten nationalen Zwecke zu gelten scheint, der weithin wirkende Reiz der weltgültigen Verwendbarkeit niemals fehlte. So wenig sich der französische Geist anderen Kulturen und Kunstsystemen anzupassen vermag, obgleich er von fast allen aller Zeiten einen unumschränkten Gebrauch gemacht hat, so leicht haben sich Völker derselben Rasse, aber auch völlig anders geartete und anders gewordene an die Systeme angepaßt, die er scheinbar nur für sich erfunden hatte. Sie sind immer weit genug, um selbst einen widerspruchsvollen Inhalt aufzunehmen und ihre Voraussetzungen sind unter der neugeschaffenen Plattform rationalistischer Grundsätze so geschickt versteckt, daß sie eine noch so andersgeartete Gefühlswelt als Baugrund benutzen kann.

Diese weltbeglückenden Fähigkeiten bewährte die französische Kunst zum erstenmal im

12. und 13. Jahrhundert, als das Mittelalter seinen Jenseitsglauben und seinen Gottesstaat in künstlerische Gedanken zu formen unternahm. Die Aufgabe war eigenartiger als irgendeine frühere oder spätere, die an sie herantrat. Auch die Lösung war eigenartig, selbstschöpferisch und von erstaunlicher Fülle reinster und unverwelklicher Reize.

Abb. 8. Ein Reimser Engel.
(Phot. Mon. Hist.)

Hat sie doch in der Gotik dem Kunstwirken der abendländischen Kultur ein System von Formen und ein Sinnbild des religiösen Gefühles gegeben, das in seiner Doppelart ebenso sicher französisch als Erfindung wie weltgültig als Organismus ist. Wohl hat sich eine nationale Gotik in allen Ländern der europäischen Kunst ausgebildet; aber keines dieser unter sich verschiedenartigen und von starken Sondertrieben erfüllten Gebilde hat den gemeinsamen Ursprung aus dem Mutterboden der nordfranzösischen Gotik zu verleugnen vermocht. Jede einzelne dieser Abarten ist eigenwillig und bodenständig genug, um den Stolz jedes Landes und seine selbständige Entwicklungsfähigkeit vollauf zu befriedigen. Dennoch ist in der Blütezeit der Gotik während fast hundert Jahren die höhere Art der französischen Originalkunst rückhaltlos anerkannt worden. Dieses Urteil hat die Geschichte bestätigt. Erst von dem Augenblicke an, wo die Weite des gotischen Sytems, wie die Riesenportale seiner Kathedralen und die hohen Schiffe im Innern, die ganze Flut gotischen Künstlertums, unbeschadet seiner vielsprachigen Zusammensetzung und seinem bunten Völkergemisch, unter einem einzigen Dach aufnahm, ist aus dem geschlossenen Gefühlsdrang und der gemeinsamen Arbeit an dem europäischen Zweck eines Universalstiles ein Weltproblem der Gotik entstanden. Damit trat die französische Führerrolle als Erfinder des Gedankens und Begründer des Systems zurück. Frankreich gab die Aufgabe in die Hände des abendländischen Christentums aller Zungen und Völker und leistete sein Teil nur als nationaler Mitarbeiter, aber nicht mehr als verantwortlicher Schöpfer des gotischen Systems. Nun gab es nicht mehr eine höhere und reinere Art gotischen Denkens und Schaffens. Die Gotik war die gemeinsame Form aller künstlerischen Gestaltung geworden.

So konnte es nicht fehlen, daß die Anerkennung dieser höheren Art im Laufe der folgenden Jahrhunderte einigen Abbruch erlitt, weil jede nationale Sondergotik einen besonderen Inhalt aufnahm, der mit den geheimen Ursachen der Volksart in innigster Fühlung war und mit den offensichtlichen einer eigenen Baugeschichte und eines bewußten Widerspruches gegen die Mutterkunst der französischen Bauhütten in Verbindung stand. Man hielt es nicht mehr für geboten, die französischen Werkplätze aufzusuchen und sich an ihren Werken wie an einem Normalmaßstab zu messen. Auch verschob sich das Schwergewicht des gotischen Schaffens auf deutschen Boden, sodaß gegen Ausgang des Mittelalters die Dombauhütten von Ulm und Regensburg unstreitig

Abb. 9. Chartreser Figuren.

einen weiterverbreiteten Ruhm genossen, als irgendeiner der französischen Bauhöfe, die mit den großen Kathedralen durch einen gleichsam ewigen Auftrag verbunden, all ihr Können und Schaffen nur dem einen Bauwerke zuwandten. Seitdem vollends in das gotische Empfinden schon des 14. Jahrhunderts ein Einschlag vollsaftiger und stürmischer Triebe eingedrungen war und das einst so schlanke und sehnig straffe Gebilde zu einem gewaltigen Körper starkästiger Formen gemacht hatte, in dem sogar ein durchaus eigener und dem frühgotischen Kunstgeist widersetzlicher Raumwille mit weiten und geräumigen Hallen wohnte, da war die Gotik auch in der allgemeinen Geltung der abendländischen Kulturwelt ein Ausdruck vornehmlich des deutschen und nordischen Kunstschaffens geworden, sodaß für den Renaissancekünstler Vasari die maniera gotica mit der barbarischen maniera tedesca gleichbedeutend wurde.

Abb. 10. Chartreser Figuren.

Der französische Charakter der Gotik aber im Zeitalter Philipp Augusts und Ludwigs des Heiligen ist allen Werken bis ins kleinste so deutlich eingeprägt, daß es mehr verwunderlich als einleuchtend ist, wenn fast allsogleich alle Völker ihre Hände begehrlich nach der neuen national gebundenen Schöpfung ausstreckten. Denn als die Gotik in ihrer ersten und vollsten Blüte stand, war ihr formaler Grundtrieb, ihre technische Durchbildung und ihr ästhetischer Charakter rein französisch. Freilich hat jede Kunst außer ihren technischen Ursachen noch einen transzendentalen Entstehungsgrund, der nicht selten in dem mystischen Nebel der Ahnung verschwimmt. Für die Gotik ist das ursprüngliche Element unbedingt germanisch, ohne daß damit ein Widerspruch zur französischen Entstehung und Ausbildung der Gotik behauptet würde. Ist doch ebenso für das große französische Heldenepos der erste noch erkennbare Anstoß von germanischer Dichtung gegeben worden, auf deren Trümmern und Zersetzungsresten sich die französische Kunstform aufbaut. Der starke epische Geist des deutschen Volkes hat die französische Stimme geweckt. In gleicher Art, aber vorläufig noch nicht so deutlich erkennbar, ist der innere Antrieb zu dem Kunstgedanken des gotischen Zeitalters im Schoße des germanischen Nordens in Frankreich erfolgt. Das Wurzelgebiet der Gotik in Nordfrankreich ist mit germanischen Volksstämmen stark durchsetzt, und als ob sie diesen tiefsten Muttergrund mit ihrem feinsten Faserwerk immer wieder suche, hat sich die Gotik auf nordfranzösischem Boden zur vollen Schönheit entfaltet, während sie im keltischen Westen und vollends im römischen Süden nur durch Absenker gedieh.

Wohl hat das 13. Jahrhundert die herrlichen Dome von Magdeburg, Straßburg, Köln und Freiburg entstehen sehen und gerade sie als Denkmäler deutscher Art von jeher empfunden. Dennoch ist nicht bloß der künstlerische Keim und die technische Formel für sie alle aus französischen Bauhütten überkommen, sondern der besondere Charakter des sogenannten

Übergangsstiles und vollends der der Frühgotik ist nach seinem Empfindungsgehalt und Formwert französisch. Gerade in jener Zeit, in der die Gotik durch die Zisterzienser bis an die Grenzen des Orientes übertragen und durch den Austausch weltlicher Baumeister und wandernder Handwerker in aller Welt verbreitet wurde, ist der Stempel ihres Wesens französisch. Getragen von dem Einheitssinn, der die mittelalterliche Kirche erfüllte und die Welt in dem einen einzigen Gefäß der geistlichen Weltanschauung und der kirchlichen Ordnung umfaßt, ist die Gotik eine erobernde Macht geworden, von französischer Herkunft und französischer Formgesinnung.

Nirgendwo wie in Frankreich selbst hat sie ihr innerstes Wesen zum Ausdruck bringen können; aber ebensowenig hat sie irgendwo, sei es in der ungarischen Ebene, auf den Inseln des Mittelländischen Meeres vor Palästina, im skandinavischen Norden, im italischen oder iberischen Süden, ihre französische Art ganz verloren.

So tritt in der Form des gotischen Stiles zum erstenmal die französische Eigenart in ihrem Verhältnis zur Kunst zutage. Dieses Besondere als eine eigene Leistung des französischen Geistes näher zu bestimmen, wird jedem Historiker als Pflicht erscheinen, auch wenn er sich vornehmlich mit der späteren und aus ganz anderen Verhältnissen hervorgegangenen Kunstgeschichte Frankreichs zu befassen hat. Denn, mag ein Volk in dem Spiegel einer immer anderen Zeit und Kultur sein Bild bei dem Wechsel mannigfaltiger Einflüsse und neu auftauchender Ziele als eine Kette widerspruchsvoller und entgegengesetzter Erscheinungen zeigen, in denen die logische Entwicklung springend und immer wieder abbiegend verläuft, so werden doch gewisse Grundzüge seines Wesens immer wieder zum Vorschein kommen. Diese gilt es zu erfassen. Dabei ist von vornherein in Rechnung zu ziehen, daß bei dem kirchlichen Charakter der mittelalterlichen Kunst die allgemein menschlichen Ideale höher bewertet wurden, als die national besonderen eines einzelnen Volkes. Die höchste Forderung, auch für die Kunst, war nicht so sehr eine ästhetische, als eine sittliche; denn sie betraf den reinen und makellosen Begriff christlicher Tugend, sündenloser Heiligkeit und einer Gottähnlichkeit, die sich in dem glänzenden Lichte moralischer Vollkommenheit offenbarte und alle Schatten und Sonderzüge persönlicher und völkischer Eigenart notwendig verleugnete.

Die französische Kunst geht also derart in dem allgemeinen Bilde der mittelalterlichen Kunst so sehr auf, daß nur ein ganz kleiner Erdenrest von ihrer Besonderheit dabei übrig bleibt. In den großgehaltenen und allgemein gültigen Zügen, die das mittelalterliche Kunstschaffen bestimmen, sind die Merkmale der Rasse und Blutmischung, des Temperaments und der Willenskräfte, wie sie ein starkes und hochbegabtes Volk ausbildet, oft bis zur Undeutlichkeit verwischt. Denn das helle Licht einer weltverachtenden, hochgestimmten Gesinnung, die dem himmlischen Ideal der Kirche zustrebte, blendet so stark, daß die Kennzeichen persönlicher Eigenart und zeitlicher Abstufung in dem mittelalterlichen Kunstwerk nur als unbestimmte Schatten auftauchen. Wohl hat sich das kritische Auge der Kunstwissenschaft geschärft und ist fähig geworden, diese schwankenden Kennwerte zu bestimmen, und in gotischen Zeiten haben die Männer vom Handwerk wohl nie über die Abkunft des einzelnen Kunstwerkes aus den verschiedenen nationalen Kunstgebieten Zweifel gehabt. Aber daß die Schärfe des Eigenwillens und die ausgeprägte Sonderart des persönlichen Wesens in dieser Kunst nicht die Hauptziele des künstlerischen Schaffens sind und sich vielmehr nur als unbewußte und nachsichtig durchgelassene Zufallswerte im Kunstwerke erhalten haben, wird derjenige im Auge behalten müssen, der aus dem Himmel der mittelalterlichen

Abb. 11. Christuskopf aus dem Musée Cluny.

Abb. 12. Christuskopf des beau Dieu d'Amiens. (Phot. Giraudon.)

Kunst im vollen Sonnenlicht der kirchlichen Weltanschauung die einzelnen Sterne und ihre Bahnen herauserkennen will. Erst wenn dieses Zentrallicht abgeblendet ist, treten die weltlichen Züge und die persönlichen Merkmale aus dem gewaltigen Organismus der gotischen Kunstherrlichkeit deutlicher heraus.

Ihre Weltgültigkeit hat die Gotik vornehmlich durch diesen übersinnlichen und allumfassenden Zug erworben, der die Weltverbrüderung der ungezählten Glieder der Völkerfamilie im Gottesstaate sichtbar machte. Er ist aber das Gegenteil der allerfüllenden Weltgültigkeit des antiken Ideales, das freilich auch göttlicher Natur war, aber nur eine vergöttlichte Menschlichkeit. Und durch diesen Wesensunterschied der letzten Ziele und höchsten Begriffe löst sich das gotische Kunstwerk aus dem Zusammenhange mit der klassischen Kunst der Antike, die, wenn auch umgebildet und entartet, alle Jahrhunderte bis zur Schwelle der Gotik ausfüllt. Vermischt mit barbarischen Elementen und abgeblaßt durch die Berührung mit orientalischen Formbegriffen, wird das antike Erbe bis an den Eingang der gotischen Epoche getragen und der christlichen Idee zu Füßen gelegt, ohne daß diese sich des edlen Gutes ernstlich und zu innerlichem Gewinn hätte bedienen können, wenn nicht für zufällige und zauberische Wiedererweckungen der abgeschiedenen Geister der olympischen und palatinischen Schönheit, die dann immer wie ein Rückfall in heidnischen Götzendienst die rechtgläubige und einförmige Heerschar gotischer Bildwerke in Schmerz und Wehe erzittern ließen. Denn der neue Geist gilt dem Jenseitsglauben, ist allgemein kirchlich und erhaben über die Zufallserscheinungen von Volksart und Nationalidealen.

Niemals ist die französische Kunst in gleichem Maße ein Muster und Vorbild für alle Welt gewesen, wie in jenen gotischen Frühzeiten, indem sie diesen übernationalen Jenseitsdrang in Formen brachte, die Kirche und Welt im Innersten mit gläubiger Befriedigung erfüllten.

Die Kunst des Mittelalters hat ihr Antlitz dem Himmel zugewendet. Nur schüchtern und mit einem niemals verharrenden Blicke schaut sie auf die Dinge der Welt, wenn auch mit naiver Freude und einem heiteren Glücksgefühl, das aus den Jugendschöpfungen künst-

lerischer Epochen nicht selten hervorzutreten pflegt. Der Maßstab der Wirklichkeitstreue gilt also nicht bei der Beurteilung der frühgotischen Kunst, denn sie hat sich nicht der Natur an die Brust geworfen, um bei ihr allein ihre Stärke und ihr Glück zu finden. Sie schwebt in einem kühnen Ansturm zu den Höhen jenseits der irdischen Atmosphäre, immer in der Hoffnung, in den Himmel bis unmittelbar zu den Stufen des göttlichen Thrones vorzudringen. Der spiritualistische Trieb verflüchtigt die im Bereich des Menschlichseelischen gemachten Eindrücke und Beobachtungen und ersetzt das gesunde Wangenrot natürlicher Frische durch die Gedankenblässe asketischer und weltflüchtiger Anwandlungen.

Abb. 13. Krönung der Maria (Elfenbeingruppe im Louvre).
(Phot. Giraudon.)

Aber war die Natur auch nicht der künstlerische Gegenstand ihrer Studien und Mühen, so hat sie doch dem aufblühenden Geschöpf der jungen Gotik die erste Lese aus dem neuen Schöpfungsmorgen der Naturverehrung wie ein Gnadengeschenk in den Schoß geworfen. Früher als irgendeine andere Kunst hat die französische das neue Paradies der lebendigen Natur entdeckt. Mit Entzücken und scharfsichtigen Augen bemächtigt sie sich vorerst für die ornamentale und dekorative Ausschmückung ihrer Kirchenbauten der Blumen und Blätter der heimischen Pflanzenwelt und verdrängt mit den frischgepflückten Zweigen und den sprießenden Ranken von Winden, Weinreben und Kletterpflanzen den geometrischen Ornamentenschatz der römischen Epoche. Nun bedecken sich die Kapitelle, Friese und Gesimse mit einem neuen Schmucke, der nicht bloß in der Umrißzeichnung die stilisierte Form

Abb. 14. Pfeilerkapitell aus Reims, 13. Jahrhundert.

der natürlichen Pflanze wiedergibt, sondern ihre saftige Frische und straffe Elastizität in den Stengeln und Ranken aufleben läßt, so daß dieses Ornament frei, locker und offen um den Säulen- oder Würfelkern herumgelegt ist und ein Eigendasein führt, das sich von dem Artefakt der tektonischen Form wie ein Stück natürlichen Lebens abhebt.

Abb. 15. Reims, Kathedrale. Pfeilerkapitell.

Figurendarstellung.

Aber leidenschaftlicher und feinsinniger zugleich betätigt sich die eben erwachte Freude an der Sichtbarkeit und Gegenwart der wirklichen Welt in den Werken, die der Figurendarstellung das pulsierende Leben und den tausendfältigen Reiz charakteristischer Merkmale des Wirklichen und Besonderen, sogar des Persönlichen verleihen.

Auch hierfür ist Frankreichs Boden der Schauplatz einer tief eingreifenden und weithin wirksamen Umbildung, durch die ein verkümmertes Überbleibsel antiker, beinahe sagenhaft gewordener Kunstübung dem neuen Formentrieb weichen mußte. Französische Hände sind es, die in Chartres am Westportal der Kathedrale den Wandel vollziehen. Ein halbes Jahrhundert später blüht schon die Figurenplastik von Reims, Paris, Laon und Amiens auf.

Die starren Schaftfiguren der älteren Periode, Idole und Schemen nur der menschlichen Gestalt, verschwinden und auf die Postamente, die eben erst von der feierlichen Monotonie säulenartiger Statuenreihen verlassen wurden, tritt ein neues Geschlecht mit hellem, aufgeheitertem Wesen und dem Zauber natürlicher Anmut. Die französische Kathedralplastik unter Philipp August hat zuerst der Welt gezeigt, daß die wirkliche Heimat auch der religiösen Kunst, selbst wenn sie himmlische Wesen und christliche Begriffe darstellt, die irdische Welt des täglichen Handels und Wandels ist. Es ist bezeichnend für die französische Art und Weise, daß sie all ihre reichen Gaben fast ausschließlich dieser einzigen Aufgabe, eine neue menschliche Schönheit zu schaffen, zuwandte. Sie tat es — und gewiß mit vollem Recht, weil Material und Zweck plastisch waren — einzig und allein mit den Ausdrucksmitteln der Steinbildnerei. Kein Tropfen malerischen Blutes rinnt in den Adern der gotischen Steinmetzen. Sie sind von der harten und scharfen Art der geborenen Bildhauer. Rundform und Umriß sind körperlich empfunden und im Materialcharakter des Steines ausgeprägt. Nur verschwindend klein ist der Beitrag, den das malerische Handwerk diesem Problem beisteuert; denn die Figurendarstellung der malerischen Arbeit in Handschriften und Wandbildern ist nicht nach eigenem Kanon entwickelt, sondern von der plastischen Form der Steinmetzenstatue bestimmt. Nur das System der Grate und Leitlinien, der Rillenzüge, Kehlen und Furchen, von dem auch das Steinwerk ganz eingesponnen ist und in dem die Firste und Kämme der Gewandfalten als scharfe Kennwerte des Stiles herausgearbeitet sind, hat durch den Schwung der Federzeichnung und den freien Zug der Freskotechnik einen linearen Charakter erhalten, der sich als ein Eigenträger der Stilmerkmale zu dem plastischen Prinzip in Widerspruch setzt. Der Kerngedanke der französischen Bildkunst ist seit gotischer Zeit ein plastischer und ist es geblieben, selbst in solchen

Abb. 16. Etampes. Notre-Dame. Der hl. Petrus. (Phot. Giraudon.)

Abb. 17. Chartres. Kathedrale. Der hl. Theodor.

Abb. 18. Jean Goujon. Paris. Fontaine des Innocents.

Epochen der französischen Kunstgeschichte, die von dem malerischen Gedanken vornehmlich beherrscht waren. Die Merkmale der Ausgleichung zwischen der wirklichen Erscheinung des Menschen und der künstlerischen Wiedergabe in jedwelchem Material sind immer aus dem plastischen Empfinden entstanden, daher klar im Umriß, bestimmt, greifbar, in die Augen springend und von starkem Leitwert. Sie haben sich niemals in das schwankende und unbestimmte Verhältnis der rein malerischen Anschauung verlieren können. Das Bedürfnis nach räumlicher Klarheit und festumrissener Bestimmtheit ist so groß, daß die Zwitterwerte der malerischen Andeutung in der unsichtigen Luft der Halbdunkel- und Dämmerungsstimmungen von der französischen Kunst als ein fremdartiges Gut ausländischen

Abb. 19. Orpheus. Von Francheville. Paris, Louvre.

Empfindens angesehen wurden. Auch im Rahmenbild hat sie den Reliefcharakter des Renaissancestiles bevorzugt und in seiner abgewogenen und durchsichtig klaren Formengebung noch das reinste Genügen gefunden. Selbst in manchen Gemälden des Impressionismus ist die innere Struktur der Gruppen eine plastische geblieben, wie sehr auch die Oberfläche mit den Irrlichtern aufblühender Strahlen und Lichtflecken übersät sein mag.

Schon in gotischer Zeit überwiegt der plastische Grundzug. Die Begleitmotive der linearen Ausdrucksweise treten nur hinzu, sehr bald freilich in pleonastischer Fülle. Man kann nicht scharf genug scheiden zwischen diesen beiden einander entgegengesetzten Gesichtspunkten der Formanschauung. Begreift die plastische Darstellung das Ganze der Erscheinung in seiner raumausfüllenden und für sich selbst bestehenden Wesenheit, so benützt die lineare nur die vorspringenden Kennwerte, die Grate, Kämme, Züge und Konturen als selbständige Leitlinien, um durch sie nicht bloß das Bild des Menschen als natürliche Erscheinung auszudrücken, sondern einen Gefühlswert mitschwingen zu lassen, der eine Stimmung besonderer Art verbreitet.

Als Ausdruck der Gefühle und Stimmungen, überhaupt der Innenwelt mit ihrem zarten und verwickelten Inhalt, hat die antike Kunst neben Antlitz und Gliedmaßen, Mienen- und Gebärdenspiel, die Grundform aller Ausdruckswerte des Seelischen im Körperlichen, nämlich die Körperhaltung benutzt, also die natürlichen Sprachorgane der Plastik. Aber die neue Kunst der Gotik wählt für diesen schwebenden und wechselnden Wert als wesentliche Grundlage die Linie, also ein ganz abstraktes Organ, während sie Haltung und Bewegung des Körpers in ein immer wiederholtes, kaum verändertes Verhältnis bringt, das auch mehr auf linearen Werten als sonst irgendwelchen anderen beruht. Man denke nur an den allgemein üblichen S-Schwung der Figuren.

Nun ist es wunderbar, welche Gefühlskraft die Linie in der Hand französischer Meister gewinnt. Die Gotik hat die musikalische Natur der Linie entdeckt. Die Linie schwingt und singt, sie hält den ruhigen Grundton oder springt in munterem Wechsel auf und ab, von der Höhe zur Tiefe, sie wiegt sich in weichen Kantilenen, sie bäumt sich auf zum Forte dramatischer Akzente, sie ist lyrisch sanft und in abgerissenen Rhythmen bewegt und wuchtig. Die phraseologische Ornamentik der Kadenzen und Floskelmotive gibt sie in allen Färbungen und jedem Tempo wieder. Ineinandergeflochten, verstärkt und verdoppelt kann sie sogar das Gebilde der Fuge vor Augen bringen mit führendem Grundmotiv und begleitenden

Nebenmotiven aller Art. Bewußtermaßen wendet sie sich an das Gefühl und gibt den Schlüssel zur Innenwelt, deren Gefäß die Figur ist. Damit gibt sie aber auch die Anweisung zum Verständnis ihrer körperlichen und figürlichen Erscheinung, also des plastischen Grundstocks der Statue, des Figurenkernes, der in der Gotik niemals an sich, etwa lediglich als Vorwurf und Gegenstand, Mensch und Person, gleichsam als bloß gewachsenes und gewordenes Geschöpf ohne geistigen Sinn, sondern als Träger einer zartgesponnenen Innenwelt gesehen werden soll, deren Inhalt überquillt und die ganze Gestalt in ihr gedankenfeines Netz einwickelt. Die Stimmung erregende Klangfarbe aber wird bestimmt durch das lineare Gefüge des Stoffbehanges, das den menschlichen Figurenkern wie eine abstrakte Ornamentik umgibt.

Abb. 20. Adam. Aus dem Cluny-Museum. 13. Jahrh.

Der plastische Wert der Erscheinung als Kern des Ganzen kann verkümmern und der lineare als Oberflächenelement überwuchern. Immer wird sich ein Wesensunterschied der Anschauung und der Darstellungsmittel kundtun, den zu übersehen ein Fehler der stilistischen Erkenntnis und des ästhetischen Urteils wäre. Die französische Art hat nun ohne Zweifel die plastische Grundform als Träger der tektonischen Bedeutung und der Anschauung erweckenden Erscheinung zur Hauptsache der Darstellung gemacht und die phraseologische Nebensache des Lineamentes immer als Zutat und Einfall behandelt.

Das hat freilich nicht gehindert, daß dieses Begleitmotiv den ganzen Vorzug französischer Formempfindung in sich aufgenommen hat und die vielfach abgestufte Tonleiter zwischen Anmut und Pathos, Eleganz und Wucht, Zartheit und Kraft zum Ausdruck gebracht hat. So fein ist gerade dieses Element der optischen Kennwerte ausgebildet worden, daß es von der künstlerischen Erkenntnis nur mit den musikalischen Empfindungen der Rhythmik, Dynamik und Melodie aufgenommen werden kann, wobei es ein natürlicher Vorgang in dem Schaffenseifer des Künstlers wie in der Hingabe des Betrachtenden ist, daß bald genug die Floskel und Spielform zum Merkmal der Hauptsache ausartete und die Kernform entschieden zurückdrängte.

Aber trotz mancher Verschleierung des statuarischen Kernes unter dem leichten Gewebe des linearen Elementes ist sich der französische Bildner der inneren Bedeutung der Figur als des Wesentlichen seines Gebildes doch immer bewußt geblieben und er ist von dem Wuchertrieb der dekorativen Phantasie, die schließlich auch in diesem abstrakten Bereich des linearen Symbolismus zur Ausschweifung neigte, zu seinem Heile abgekommen. Er ist zur Figur als Körpererscheinung zurückgekehrt, weil sie das Wesen seiner Aufgabe war.

Um so wichtiger ist es, bei der französischen Kunst auf diese grundsätzliche Unterscheidung zwischen einer intellektuell erfaßten Grundform, die Bau und Art des Körpers gibt, und einem gefühlsmäßig empfundenen Übergespinst, das in ornamentalen Linien die Klangfarbe der Stimmung, gleichsam das Weltgefühl gegenüber der irdischen Körperlichkeit mitschwingen läßt, aufmerksam zu werden, als die romanischen Völker aus dem antiken Erbe den Sinn für die plastische Körperform besonders gepflegt haben, während die germanischen auf die schwelgerische und üppige Ausbildung der gefühlsmäßigen Kennwerte nachhaltig Gewicht legten. Die von Empfindungen weicher und demütiger Art gesättigten Figuren einer ohnmächtigen Ergebenheit, die für die irdische Welt zu gebrechlich und für die himmlische nicht geläutert genug sind, finden sich vornehmlich auf deutschem Boden. Die französischen aber erreichen schon früh jenen Grad überirdischer Schönheit, daß sie auf ihren Posten an den Kirchenportalen als himmlische Wächter stehen, ein Wohlgefallen vor Gott und den Menschen.

Die Körpererscheinung zeigt sich nun in dem Glanze der neuen Schönheit. Worin beruht diese mittelalterliche Schönheit?

Die mittelalterliche Schönheit.

Obgleich sie dem antiken Typus der statuarischen Plastik nicht nachstrebt, vielmehr ihren Bau und Wuchs verleugnet und ihre sinnlich-irdische Lebenswärme sogar unterdrückt, also alles, was die griechisch-römische Plastik mit dem beglückenden Zauber irdischer Vollkommenheit umgibt, außer Acht läßt und vielleicht sogar verachtet, so schöpft sie doch aus der gleichen Quelle, wie die antike Schönheit, die ihre strahlende Göttlichkeit aus dem Brunnen des Lebens und an der Quelle der Natur immer wieder verjüngt hat. In einer kurzen, aber künstlerisch tief erregten Zeit gewinnt die Kunst einen Schatz von Wahrnehmungen und Kenntnissen, die das Auge in der offenen Natur und aus den Bildern des Lebens geholt hat. Die jugendliche Begeisterung bemächtigt sich schnell einer großen Zahl von Mitteln, um das figürliche Gebilde mit all den Vorzügen zu schmücken, die in der Welt des ritterlichen Lebens als Inbegriff männlicher Kraft und weiblicher Anmut gelten. So entstehen die gotischen Skulpturen des ritterlichen Kreises, die ein künstlerisches Ebenbild des natürlichen Lebens sind, erhöht durch den Glanz, der auf Hof und Adel liegt und der in der Literatur schon hell erstrahlt war. Nun gilt es bis in die Einzelzüge vorzudringen und dem geschärften Blicke der höfischen Eitelkeit durch genaue Wiedergabe der Rangabzeichen, der adeligen Abstammung und des stofflichen Wertes der Waffen und Gewandung zu genügen. Es ist ein weltliches Publikum, das jetzt Interesse an den Steinbildern der Kathedralen gewinnt, und so dringt mit der Weltlichkeit auch die scharfe Genauigkeit in allen kostümlichen Dingen und Äußerlichkeiten des Waffenzeugs und der Rüstung, ebenso in der Beobachtung des ritterlich-höfischen Zeremoniells ein, das für Männer und Frauen einen dichterisch weit ausgesponnenen Sitten- und Anstandskodex ausgebildet hat.

Diese Aufgabe nun gibt einem Talente Raum, das gerade die französische Kunst in allen Zeiten bewährt hat und an dem in Frankreich die Gesellschaft aller Kulturepochen den lebhaftesten Anteil nahm. Dieses soziale Talent ist der künstlerische Sinn für die Form des Umgangs- und des veredelten Verkehres der Geschlechter unter sich. An ihnen hing diese für Anmut und Zierlichkeit besonders begabte Rasse mit einem so verständnisvollen Eifer, daß jeder Einzelne an der Aufgabe mitarbeitete und dadurch Kunst und Leben in

dem fruchtbarsten Wechselspiel aneinander kettete. Die mittelalterliche Kunst der französischen Lande ist derart ein Spiegelbild der vornehmen Sitte des abendländischen Rittertums geworden, mehr noch der besonderen Begabung, die Volk und Hof der gotischen Zeit für die Vergeistigung der Form besitzen. In der Hand französischer Meister entfaltet der auf die irdischen und menschlichen Dinge gerichtete Geist der Gotik, seinen ureigenen Gesetzen folgend, seine edelsten Blüten. Er brauchte nur in die regsamsten und allgegenwärtigen Interessen der gallisch-keltischen Rasse hineinzugreifen, um in ihnen die reizvollsten Motive in Hülle und Fülle zu finden, mit denen er das in Malerei und Plastik auftauchende neue Geschlecht des gotischen Menschen aus der unmittelbaren Wirklichkeit in ein höheres Dasein künstlerischer Art führen konnte. Von dieser verführerischen Möglichkeit hat die französische Kunst den umfänglichsten Gebrauch gemacht und namentlich in der Plastik eine Reihe von Werken geschaffen, die in jeder Linie bezeugen, wie sehr sie Lebenswahrheit und höchstes Stilideal zugleich erfüllt, indem sie die natürliche Anmut und gesuchte Feinsinnigkeit der Rasse zur künstlerischen Vollkommenheit treibt. Darin ist ein spiritueller Zug erkennbar.

Abb. 21. Paris, Sainte-Chapelle. Apostel.

Er steht im Einklang mit dem Wesen der Gotik. Jeder Stil ist Vergeistigung des Stoffes. Er ist auch Vergeistigung der natürlichen Verhältnisse des sozialen Lebens, der Sitten und Gewohnheiten, sogar der menschlichen Notdurft, die sich kleiden muß. Er nimmt allem, womit der Mensch in Berührung kommt, seinen materiellen Charakter und setzt die Idee und den eigentlichen Sinn seiner Handlungen und Äußerungen in den Brennpunkt seiner Aufmerksamkeit. Aber kaum ein anderer Stil hat wie der mittelalterlich-gotische die irdische Luft, von der alles umflossen ist, so sehr verflüchtigt und zu einem feinen Äther geistiger Bedeutung ausgebildet, so daß in diesem Medium die irdische Schwere aufgehoben und einem übersinnlichen Gesetze untertan erscheint. Gerade in diesem Zuge der Gotik trifft sich die Neigung des Franzosen, von der Erde und dem Leben alle Genüsse zu verlangen, aber in ihrem geistigen Inhalt seine eigene Phantasie und Intellektualität auszukosten. Er nähert sich damit dem allgemein menschlichen Werte der Dinge, aber er schätzt ihn doch nur als persönlichen Gewinn. Sein Spiritualismus hat einen raffinierten Beigeschmack, in dem der Erdenrest sogar ein köstliches Entzücken gewährt.

Die Gotik ist unpersönlich. Sie verleugnet das Dasein des Einzelwesens. Es ist für sie nur Repräsentant der Art und Gattung. Nur insofern die Idee verkörpert wird, bedient sie sich des irdischen Materiales und sie verfehlt dabei nicht, die feinsten Wahrnehmungen einfließen zu lassen; als wäre ihr wirklich an der Sonderbildung in allen Einzelzügen gelegen. Das Symbol kann unter solchem Streben den Porträtcharakter der Individualität annehmen. Wohl kann die Gotik der äußeren Erscheinung einer Persönlichkeit mit scharfen Beobachtungen gerecht werden, ohne sie indessen je mit der Wurzel auszugraben und für sich bestehen zu lassen; sie läßt auch den Menschen nur als Kennwert seiner Rasse, seines gesellschaftlichen Ranges, seiner sittlichen Lebensführung gelten. Alles ist sub specie aeternitatis gesehen. Sie ist mit jenen Gaben gerüstet, die auf der Menschheit Höhen erst ihre Kraft bewähren, indem sie die gesellschaftlichen und bürgerlichen Voraussetzungen des

Abb. 22. Reims, Kathedrale. Innenwand des Portales. Der Ritter.

Daseins, Abstammung, Umwelt, Rang, Lebensziel, Familienzusammenhang, als die formbildenden Mächte zuerst ins Auge faßt und die Zufallseigenschaften des Charakters, Temperaments und persönlichen Wertes als nebensächliche Faktoren in der Rechnung kaum mitsprechen läßt. Ihr letztes Ziel ist auf das Allgemeine gerichtet, das alle bindet und in Abhängigkeit bringt von Schicksal und Welt. Ihr schwebt der Sinn des Jüngsten Gerichtes immer vor Augen, selbst wenn sie irdisches Glück und menschliches Behagen schildert. Derart hat sie über alle nationalen Besonderheiten hinweg einen Weltstil ausgebildet. Aber keine Künstlerschaft hat so sehr wie die französische darnach getrachtet, dem innersten Triebe des gotischen Willens gerecht zu werden, indem sie alle ihre Gaben auf das Ziel richtete, der künstlerischen Form ihren stofflichen Charakter zu nehmen, Zweck, Art und Bearbeitung des Rohmateriales selbst gegen den guten Sinn der Technik und Praxis der höheren Forderung der Idee unterzuordnen und dergestalt den grobschlachtigen und massiven Materialstil des frühen Mittelalters in einen Spiritualstil umzubilden.

In ihrer Hand wird die gotische Form zum Träger einer übersinnlichen Potenz. Alle ethischen Kräfte und übersinnlichen Strebungen der Seele, die sich dem fleischlichen und daher sündigen Zwange der Begierde und Triebe widersetzen, sind in die tote Form der Kunst wie ein Geist höherer Art hineingefahren und haben Stoff und Material gleichsam aufgezehrt, so daß die steingehauene Werkform und der farbenschillernde Pinselstrich des Malers nur noch Energie, Spannung, Widerstand, Federung und Schnellkraft ist, Straffheit, Biegsamkeit und Hochtrieb. Auf die menschliche Figur übertragen, also in das vegetative Leben des Erdenkindes verpflanzt, bilden diese Kräfte ein System von geistigen Energien und seelischen Eigenschaften, die an dem irdischen Leib haften und an dem Bilde des Menschen nur sichtbar werden, um sich den irdischen Organen anzupassen und dann wieder in die geistige und übersinnliche Ordnung der Dinge zurückzukehren, wo sie ewigen Bestand haben. So ist der Rationalismus der Sitten- und Lebensregeln zum künstlerischen Dasein aufgestiegen. Die Überwindung der irdischen Gesetze, denen Natur und Menschenleben untertan sind, feiert durch die Kunst der Gotik ihre Triumphe und wird zur Wirklichkeit, indem der Seelenadel der reinen und tugendhaften Heiligkeit sich in einem Menschengeschlecht vollkommener Art offenbart, das an dem Kirchengebäude wie auf einem eigenen Planeten sein von allem Makel unberührtes Dasein führt.

Erfüllt die Kunst auf solche Art die allgemeine kirchliche Forderung des gotischen Schaffens, so läßt sie dabei doch zugleich die nationale und volkseigentümliche zur Geltung kommen. Sie durchtränkt diese gens humana in Stein und Farben mit dem Geiste der eigenen Rasse und bevölkert Himmel und Höhen des seeligen Lebens mit einem Geschlechte französischer Art nach dem Herzen der Ritter König Philipp Augusts und Ludwigs des Heiligen. Ihre Eleganz und Geschmeidigkeit feiert sie in Figuren voll heiterer Anmut und lächelndem Schalk, ihren eingeborenen Sinn für die Reize der schöngewachsenen Gestalt offenbart sie in schlankgestreckten und mit warmer Lebensenergie erfüllten Leibern. Sie schmeichelt der scharf gezeichneten und rassig ausgebildeten Eigenart der Gesichter und schüttet über alles jene unwägbaren Werte des Tem-

peraments und der Geistigkeit aus, an denen das Volk ein Geschlecht vom eigenen Fleisch und Blut wiedererkennt und darum um so freudiger bewundert. Die Gotik der Kathedralen von Laon, Reims, Chartres, Amiens und Paris ist im höchsten Sinne Volkskunst, weil sie ein Volk in seiner besten Kraft und ausgereiften Schönheit darstellt, so daß es sich in diesem Heere von Statuen wie in einer stolzen Ahnenreihe mit unendlich vielen Einzelzügen, vornehmlich aber mit der Lebensgesinnung und Willenskraft, die alle umfaßt, begeistert wiederfinden muß. Hier spricht die Kunst zum Herzen der Nation, wenn sie auch von dem christlichen Himmel und kirchlichen Ideal redet.

Eigenartig ist das Verhältnis, das bei der mittelalterlichen Kunst der Schaffende gegenüber der Natur einnimmt. Es hat nichts mit jener wissenschaftlichen Gründlichkeit und vorurteilslosen Neugierde zu tun, die das 15. Jahrhundert auszeichnet. Nur wenige Dinge fesseln die Aufmerksamkeit des malenden Künstlers, da er weder die Gesamtheit des Raumbildes mit seinem toten und lebendigen Inhalt sieht noch die Beziehungen kennt, die Nähe und Ferne zwischen den Dingen durch Ton, Farbe und Luftdichte herstellen. Er kennt im Grunde nur sich selbst und betrachtet sich wie in einem verklärenden Spiegel, wenn er die Blüte der Jugend und die Reife des Alters aus dem Geschlechte seiner Zeit darstellt, als wolle er dem lieben Herrgott am letzten Schöpfungstage das Modell für das erste Menschenpaar in die Hand spielen, das sich seine Phantasie nur nach dem gotischen Sinn für das Hochgewachsene und Birkenschlanke vorstellen kann, biegsam in allen Gelenken und schmal in allen Gliedern. Wie wenig eignet sich der Maler der Frühgotik an, um den Schauplatz seiner Bilder sinnfällig auszustatten! Noch ist die Natur nicht das offene Buch, aus dem das eben erwachte Auge im Morgentau eines neuen Kunsttages die Welt erkennen lernt. Und das, was es sieht, ist nicht individuell angeschaut, sondern mit dem köstlich verallgemeinernden Überblick erfaßt, der die wesentlichen, immer wiederkehrenden Züge des Standes, des Geschlechtes und des Alters in der fabulierenden Reinheit vor sich sieht, wie der Romandichter und Novellenerzähler es tun. Dabei geraten ihm die lieblichsten Beobachtungen ins Netz, aber es ist Zufallsbeute. Keine Methode und vor allem keine Genauigkeit, die das Gegenständliche für sich und einzig und allein ins Auge faßt, sondern eine hochgesinnte, schier begeisterte Erzählerfreude, die von der Welt berichtet, in der sie nicht zu Hause ist und von deren unendlichem Reichtum sie nur den Menschen kennt, weil er allein in dem Plane einer sittlichen Weltordnung bestimmt ist, aus dem irdischen in ein höheres Dasein überzugehen, freilich erst nach dem Tode.

Die Grundzüge der Gotik decken sich in vielen Punkten mit der eigentümlichen Kunstbegabung und Auffassung vom Wesen des Menschen, wie der Franzose sie immer wieder ans Licht gebracht hat. Auch er ist ein Feind des persönlichen Eigensinnes und individuellen Wertes des Menschen. Wenn er nicht die Vorzüge der Rasse und das geläuterte Bild nationaler Tugenden, namentlich in der Form gesellschaftlicher Zustände, verkörpert, ist ihm auch der Volksgenosse niemals Gegenstand der künstlerischen Darstellung. Er sucht den Typus. Die höchste Individualität ist der vollkommenste Typus des französischen Volkes. Blut und Temperament, Wuchs und Haltung müssen in die Augen springen wie unverkennbare Merkmale des Idealtypus seines Gesamtvolkes. Die abstrahierenden Neigungen seines Intellektes gehen weiter als die sorgfältigen Beobachtungen am Gegenstand selbst. Noch besteht nicht der Begriff der persönlichen Freiheit. Aber schon in der gotischen Figurenkunst ist das übergewaltige Gesetz der Gesellschaftsordnung so deutlich, daß unter ihm jede Regung einer eigenwilligen Selbständigkeit erliegt.

Noch eine andere Gewalt kommt hinzu, um jeden Versuch der persönlich erfaßten Schilderung des Menschen von vornherein zu unterbinden. Und während sie anderen Nationen zum Verderben ward, indem ihre besten Eigenschaften verloren gingen, hat der Franzose in ihr Möglichkeiten gefunden, gerade seine Fähigkeiten zur abstrakten und begrifflich typischen Darstellung zu entfalten. Das ist der tektonische Zwang, den die Idee des Gesamtkunstwerkes auf die plastische Einzelarbeit ausübt.

Die Menschen und nicht die Dinge sind der gotischen Kunst das Wichtigste. Und diese Menschen stellt sie dar, wie es der Plastiker sie lehrt. Der Steinmetz ist der eigentliche Lehrmeister der Figurendarstellung. Denn er steht dem König und Herrn alles Kunstschaffens, dem Baumeister, näher als der Maler. Dieser sieht in dem gotischen Kirchengebäude das Feld seiner Tätigkeit immer mehr zusammenschrumpfen, sodaß ihm eigentlich nur noch die Leere in den Fensterbögen übrig bleibt, die er mit dem bunten Glase zu schließen hat. Oder er muß sich sogar den Anordnungen des Steinbildners fügen, dessen Figuren er mit Farben zu schmücken berufen wird. Selbständig ist er nirgendwo und selbst im Buchbild ist er schließlich genötigt gewesen, den anerkannten Kanon zu benützen, der in der großen Kunst geläufig war. Der Kanon ist aber nach plastischen Erfahrungen und Steinmetzengepflogenheiten gebildet. Das Formideal der figürlichen Gotik ist ein plastisches, weil sie alle künstlerischen Kräfte dem Gedanken des Gesamtkunstwerkes unterordnet. Nur in bezug auf den Riesenkörper der Kirchen und Dome hat die Steinfigur Sinn und Wert. Sie besteht nicht für sich. Sie hat ihren Platz vor den Portalen der Münster und Bischofskathedralen, auf spitzen Fialen und Wimpergen, in schwindeliger Höhe der Königsgalerien und Turmbalustraden. Ihre Form ist durch den Linien- und Kräftezug der Bauglieder bestimmt. Sie wird von dem Hochtrieb, der den ganzen Mechanismus der Architektur beseelt, ergriffen. Obgleich ein Gebilde von organischem Eigenwert, ist die Figur in der Gotik doch nur ein Unterwert in der Rechnung des Baumeisters. Ihm ist der Baukörper ein und alles. Das Formgesetz der Antike gilt nicht mehr, wonach die Menschenfigur in Stein und Bronze eine plastische Individualität ist. Die Figur ist nicht mehr ein Einzelwesen von selbständiger Bedeutung gegenüber der Außenwelt, abgesondert und durch architektonische Mittel in seiner Nische oder Cella sogar von dem Raume ringsherum losgelöst, in einer Abschlußsphäre ganz auf sich gestellt und nicht bloß ein Wesen, nein eine Welt für sich. Die gotische Figur tritt so gut wie nie allein auf. Sie ist fast immer und überall nur ein Glied einer Reihe, Teil einer Gruppe. In Scharen und Massen erscheint sie. Eine wetteifert mit der anderen. Alle dienen dem gleichen Willen. Nur in ihrem Verhältnis zur Gesamtordnung ist sie zu begreifen, denn der Menschenwert des Einzelnen ist noch nicht entdeckt und schlummert noch in dem großen Begriffe des Menschlichen im Gegensatz zum Göttlichen.

Die plastische Anschauung also, die die Figurendarstellung in allen Künsten beherrscht, ist nicht einmal ein selbständiger Gesichtspunkt. Sie ist von einem größeren und mächtigeren bestimmt und gerade dadurch erhält sie die Grundzüge ihrer Formbildung, die der natürlichen Erscheinung bewußt entgegenarbeitet. Der ausgesprochene Charakter außergewöhnlicher Größe und Schlankheit, der die französische Körperbildung in der Kunst beherrscht, obgleich er im Widerspruch zu der nur mittelgroßen und selten hochgewachsenen Rasse steht, hängt davon ab und er hat sich in der französischen Kunstanschauung lange erhalten, besonders als er im 16. Jahrhundert durch überschlanke Proportionen, die die Renaissance als Endergebnis ihrer Körperstudien wieder als Kanon eingeführt hatte, in seiner überzeitlichen Bedeutung von neuem anerkannt und damit wieder als vollgültiger Normalwert eingesetzt wurde.

Das Figurenmaß des Jean Goujon und Germain Pilon paßt sich derart, wie sehr es auch im Einzelnen abweicht, in der überschlanken Proportionalität dem gotischen Kanon von Reims und Paris an. In beiden Fällen handelt es sich nicht um ein Maßverhältnis, das an dem Normaltypus des ausgewachsenen Mannes gewonnen wäre, sondern um ein ästhetisches Ideal, dem die Natur niemals ganz genügt hat.

Die kritische Anlage des französischen Geistes setzt sich in dem ästhetischen Formideal schon der frühesten Kunstperioden durch. Sobald der schaffende Genius erwacht ist, stellt er sich in Gegensatz zur Natur. Wie viel dabei die geheime Wirkung eines gleichsam mitgeborenen und im Blute liegenden Schönheitsgefühles, das von der römischen Antike stammt, mitspielt, erklärt sich nicht ohne weiteres. Jedenfalls ist keine nationale Kunst auf dem Wege zur selbstgeschaffenen Schönheit, die sogar allen natürlichen Verhältnissen des Wuchses und der Ordnung Hohn spricht, so unbekümmert vorwärts gegangen, als die französische. Die Säulenfiguren von Chartres und die apokalyptischen Gestalten von Autun bezeichnen dabei einen äußersten Punkt. Aber auch die Gotik hat in den Königsfiguren der Fassadengalerien Abnormitäten ungeheuerlicher Art entstehen sehen. Und zu gleicher Zeit gehen ihr, wie von einem Zauber gelöst, die Augen für das harmonische Maß der Antike auf und sie stellt die Gruppe der Heimsuchung an die hehrste Stelle ihres Schönheitskultes.

Abb. 23. König Childebert I. Louvre. 13. Jahrhundert. (Phot. Giraudon.)

Im Grunde dieser widerspruchsvollen Äußerungen eines empfindlichen und leidenschaftlichen Schönheitsgefühles lebt der ästhetische Rechtssinn für die Norm. Auch die Anormalitäten der Figuralkunst sind kein Gegenbeweis gegen diesen Hang der französischen Phantasie, die geheime Vorliebe für gewisse Maßverhältnisse oder den ausgesprochenen Vorzug, den sie einem bestimmten Rhythmus der Form oder physiognomischem Typus gibt, in der festgegossenen Norm eines Kanons zur Richtschnur für alle zu machen. Damit ist alle persönliche Freiheit des Geschmackes auf ein enges Feld eingeschränkt, denn sie darf sich nur innerhalb der Norm, die für alle gilt, entfalten. Merkwürdig genug, daß die französische Nation, die der unabhängigen Entwicklung des Staatsbegriffes weite Grenzen gesteckt hat, der einzelnen Person durch den Zwang überindividueller Gewalten einen Zaum auferlegt, den das germanische Selbstbestimmungsrecht als drückende Fessel empfinden müßte. Auch im freien Reiche der Künste ist es nicht anders. Regel, Typus, Norm haben nirgendwo eine so große Rolle gespielt, wie in der französischen Kunst. Deshalb ist von ihr das Buch der Natur, das jeden künstlerischen Versuch durch die Tausendfältigkeit der Erscheinungen rechtskräftig machen und begründen kann, niemals so angelegentlich und vielfach um Rat gefragt worden, wie etwa von der deutschen. Hingegen waren der französischen Kunst das geschriebene Gesetz und die geeichten Kunstmaße wie im Rechts- und Verkehrsleben so auch für alle ästhetischen Dinge von jeher wichtiger oder eigentlich allein maßgebend, selbst wenn es dem einfachen und schlichten Wesen der Natur ins Gesicht schlug. Es konnten fast zu allen Zeiten alle ihre Künstler blind sein, denn sie sehen nur den einen Talisman der Norm, der alle anderen Wahrnehmungen Lügen straft und im Keime erstickt.

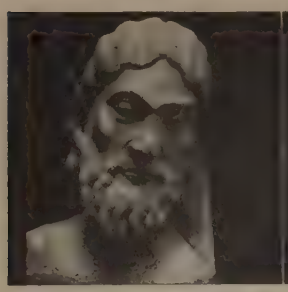


Abb. 24.
Chartres, Roman. Kopf
12. Jahrhundert.

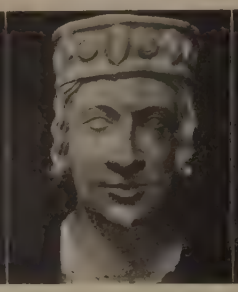


Abb. 25.
Chartres, Kopf
13. Jahrhundert.

Abb. 26.
Hl. Joseph, Reims
13. Jahrhundert.

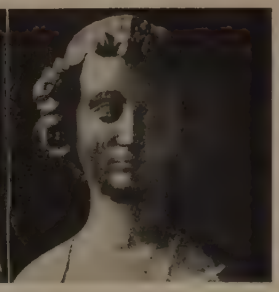


Abb. 27.
Engel, Louvre
Ende 13. Jahrhundert.

So andächtig hat niemals eine Kunst vor der Natur auf den Knien gelegen, wie die deutsche. Alles, was sie an achtbaren und wohlanständigen Grundsätzen angelegt hatte, hat sie immer wieder von sich geworfen und hat am Busen der Natur inbrünstig und in sich gekehrt von neuem gelernt. Sie war ihr das A und O. So hat der deutsche Meister wohl immer als Sonderling, Querkopf, als Einzelgänger und Eigenbrödler seinen Weg angetreten.

Auch in der französischen Geschichte hat es nicht an umstürzlerischen Talenten gefehlt, die das Joch der Formgerechtigkeit und später namentlich der akademischen Bevormundung abschüttelten, weit vorstürmten und von dem ewig grünen Baume der Natur ein frisches Reis pflückten. Aber sie haben sich fast insgesamt mit diesem ersten jugendlichen Akt der Empörung und Bilderstürmerei begnügt und sind zu guter Letzt das geworden, was ihre Widersacher waren: korrekte, tüchtige und bis ins Innerste normale Meister der strengen Regel und des künstlerischen Wohlverhaltens.

Doch hat dieses innere Gleichgewicht, nach dem die französische Kunst strebt und dem sie manch sacrificium intellectus gebracht hat, nicht gehindert, daß ein seltsamer Trieb ihres Formensinnes immer wieder auch die festesten Zügel, die ihr Gesetz und öffentliche Meinung auferlegten, zu lockern verstand. Maß und Form in Ehren — kaum ein französischer Meister, der nicht diesem Triebe nachgegeben hätte. Er hängt zusammen mit dem Temperament des Franzosen, mit der eiligen und knappen Ausdrucksform seines Geistes in Sprache und Gebärde. Er ist die Folge einer künstlerischen Anlage, die sich mit voller Kraft auf eine Aufgabe stürzt, sie aber in scharf zugespitzter Weise zu Ende führt, als hätte es gegolten sie abzubrechen, um nicht die letzten Folgerungen in ermüdender Umständlichkeit hinzuziehen, da sie sich für die lebhafte Phantasie und die kluge Aufmerksamkeit von selbst verstehen. Es ist die Sorge um einen guten, schnellen und eindrucksvollen Abgang. Das rhythmische Gefühl hat Anteil daran, das gegen Ende ein beschleunigtes Tempo annimmt, um nicht im gleichen Tone atemlos zu verharren. In ihm schafft sich die Neigung Luft, in epigrammatischer Kürze das Ergebnis zusammenzufassen und im Blendlicht erstaunter und überraschter Spannung kurz zu schließen.

In der Linienführung der figuralen Kunst lebt sich dieser Trieb ebenso aus, wie in dem Aufbau architektonischer Massen. Es ist eine eigentümliche Form der Bekrönung und Endigung, ein Talent der Zuspitzung, durch die Karikatur und Witz in der Zeichnung ihre sprühende und unvermittelte Schlagkraft gewinnen, durch die das prickelnd-nervöse Leben des französischen Ornamentes erblüht, die es vermag, selbst im akademischen Meisterwerk

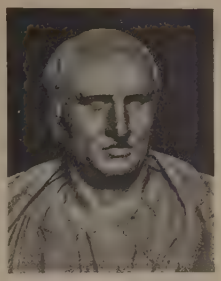


Abb. 28. Ein Römerkopf, der sogenannte Cicero. Rom. Kapitol. Mus.

die Langeweile und Monotonie bis zum letzten Augenblick hinter den Kulissen zu halten. Anmut und Zierlichkeit, unterhaltende Munterkeit, Geist, Witz, Improvisation, Verblüffung, Effekthascherei, Laune und Gefallen am schnellen Wechsel, Furcht vor dem Gemeinplatz und langatmiger Breite, vor dem Pathos ohne Ironie, vor der Würde ohne Rührung, zu allermeist aber der schnelle, blitzartige Geistesfunke, den der französische Esprit spielen läßt, um die ernste Sachlichkeit und damit sich selbst mit Kurzweile zu unterbrechen und sein Publikum von der Pflicht gesammelter Aufmerksamkeit zu entbinden — alle diese Vorzüge und ureigenen Seltsamkeiten des französischen Geistes sind in diesem Triebe als Essenz verbunden. Sie finden sich nirgendwo sonst, selbst in der antiken Komödie nicht, noch in dem Shakespeareschen Luststpiel, weder in der italienischen Komödie oder der spanischen Romantik, noch in irgendwelchen anderen Schöpfungen des romanischen oder nordischen Kunstgenius, wo immer wir ihm in Literatur und Kunst der Welt begegnen. Die leichtfertige Epoche des Rokoko hat ihm am geistreichsten gehuldigt. Aber sein Altar ist immer mit Rosen geschmückt gewesen und in sprühenden Funken steigt die Opferflamme von ihm auf, mit Duft und Würze gesättigt, zu Ehren eines künstlerischen Geistes, der in der Welt sonst fast unbekannt geblieben ist.

Durch die schwankenden und entgegengesetzten Wandlungen der Kultur und der Kunstziele hindurch bleibt dem französischen Formensinn diese seltsame und nur ihm geläufige Betonung des Spitzen, Scharfen und Zierlichen erbeigentümlich. Über die Grenze hinaus, die angeborene Anmut und Leichtigkeit verlangen, behauptet sich in der figuralen Kunst das flüchtige, abspringende und im Auslauf verschäumende Tempo der Linienführung. Der grundsätzliche Unterschied gegen ein andersgeartetes Formgefühl wird am besten offenbar in einem Vergleich mit dem römischen Stilempfinden. Der Römer verharrt bei der ruhigen, gleitenden und feierlich belasteten Horizontale. Er sucht die Übergänge von ihr zur vertikalen Richtung durch weit ausgebuchtete Kurven, er füllt sie mit einem wuchtigen Inhalt. Alles ist von der Vorstellung des Schweren, Bedeutsamen bestimmt. Der römische Gesichtstypus — und es handelt sich hierbei um einen ästhetischen, nicht um einen biologischen Umstand, also um ein künstliches und nicht natürliches Wesen — ist gekennzeichnet durch die energische und breite Kinnlinie und die gleichlaufende, eigenwillige Gerade in der Höhe der Augenbrauen und Nasenwurzel; Schädelform, Wangenlinie, Nacken- und Schulterumriß sind in starken Wölbungen, die an Bergmassive oder Stierkörper gemahnen, charakteristisch.

Der französische Typus schon der Gotik hat ein spitzes Kinn, hohe, geschwungene Augenbrauen, schnell absetzende und mutwillig springende Umrisse, die auf den Körperwuchs übertragen, an den Gelenken der Glieder sogar die Gesamthaltung des Leibes in ihre gesuchte und überzierliche Bewegung hineinziehen. Die Rasse und die Stammesart hat bei diesen Temperaments- und Formäußerungen der Kunst gar nichts mitzusagen. Es ist ein nur dem Auge und dem rhythmischen Sinn zugänglicher Tatsachenbestand, wobei der musikalische Wert der Bewegung gleichsam auf die Fläche projiziert werden muß, als ob man Melodien und Maße durch Linien und Taktzeichen auszudrücken unternähme.

Diesem echt französischen und ursprünglichen Typus und Formenwert ist der abgeleitete der klassischen Perioden entgegengesetzt. In ihm geht alles auf, was die Kunst der Franzosen aus selbstgefälliger Vorliebe für eine von der antiken Norm abweichende, aber ihr dennoch huldigende Form von Antlitz und Gestalt geschaffen hatte. Denn vor der

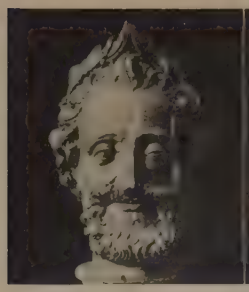


Abb. 29.
Heinrich IV.
Bronze. Louvre.

Abb. 30.
Porträtbüste von Caffieri
Louvre.

Abb. 31.
Jean de Rotrou von I. J.
Caffieri. Comédie française.

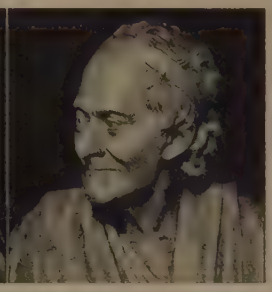


Abb. 32.
Eine Voltairebüste aus
der Comédie française.

antiken Maske vergeht das Lächeln und Leben moderner Rasseköpfe und nationaler Eigenart, wie im allgemeinen die Abart versinkt. Gegen die individuelle Sonderbildung, selbst des Anmutig-Schönen, behauptet sich aber von Anbeginn eine Abneigung, weil die französische Vorliebe dem Typisch-Normalen gilt. Wohl hat Viollet-le-duc den Kopf des Königs an dem Westportal von Chartres für ein Modell und Urbild der gallisch-keltischen Rasse erklärt. Aber die Reihe der übrigen ist ein verschwommener Normaltypus aus der Deszendenz des Klassisch-Antiken. Und in Reims ist der heilige Josef und der Engel am Nordeingang des Westportales unzweifelhaft ein Charakterkopf französischen Blutes. Nur ein Blick seitwärts, und die stolzen Häupter der Maria und Elisabeth erscheinen in der Gruppe der Heimsuchung: Sie sind römischen Ursprunges, ein Triumph der Ruhe und des Gleichgewichts über die zuckende und wiegende Rhythmik des gotischen Empfindens. Sie überragen an Pathos und Hoheit alle übrigen Gestalten des stolzen Chorus. Aber es sind ihrer noch manche neben ihnen, die an Mischlinge der italienischen Provinzialkunst mit barbarischen Elementen aller möglichen Herkunft gemahnen.

Hierbei ist es auf einen Gegensatz zwischen der gesetzmäßigen Schönheit der klassischen Antike und der kecken Anmut französischer Nationalität abgestellt. Und zwischen den beiden Polen bewegt sich das Ziel der französischen Kunst, je nachdem es der germanisch-nordische Teil Frankreichs oder der romanisch-südliche bestimmt. Der gallisch-keltische Einschlag des französischen Volkes mit seinem lebhaften Temperament und sprühenden Wesen bricht nicht selten als ein eigenwilliges Element in der Kunst durch und bedarf jeweilen der Zähmung, die es in der regelrechten Form und dem theoretischen Gesetz der klassischen Antike findet. Der ruhigere und beständigere Geist des Nordfranzosen sucht seine innere Bereicherung an der Naturmacht und gibt dem Hange zum individuellen Ausbau des Kunstwerkes weite Zugeständnisse. Er liebt die starken Persönlichkeiten und empfindet die malerische Auflösung der Bildform und der statuarischen Gebilde nicht als fremd und widerstrebend. Er ist es, der der germanischen Art der Kunstauffassung am meisten entgegenkommt und sich auch entschließen kann, von ihrem fremden Wesen und dem völlig anders gearteten Grundgesetz ihrer Darstellung mehr oder weniger eingreifende Anleihen zu machen.

Dem Einbruch germanischer Kunstformen und dem Werben des antiken Vorbildes bald zu widerstehen, dann wieder willig nachzugeben, beschäftigt sich die französische Phantasie in ununterbrochenem Wechsel, seitdem die Blüte der Gotik abgefallen war und einem langandauernden Zustand schwerer Reife und innerer Zersetzung Raum gegeben hatte. In mannig-

Abb. 33. Pariser vornehmes Frauenbildnis aus dem 15. Jahrh.

Abb. 34. Marienkopf aus einer Gruppe im Toulousaner Museum. Ende 14. Jahrh.

Abb. 35. Fragonard.

Abb. 36. Jacques Louis David. Madame Récamier. Paris, Louvre.

facher Verkleidung dringt der germanische Kunstsinn bis an das Herzland des französischen Kunstlebens und darüber hinaus sogar in die Loiregegend und die südlichen Provinzen römischer Besiedelung, in das Gebiet der Urbevölkerung inmitten des Hochlandes der Auvergne. Er macht seine Eroberungen als angelsächsischer Handschriftenmaler, als englischer Plastiker, als burgundischer Tafelmaler und Bildhauer, später in der Person des Rubens als Schloßmaler des Hofes, schließlich in den pikardischen Meistern, die mit Watteau an der Spitze aus dem Artois nach Paris kommen und hier die lustige Fee des Rokoko einführen, deren leichtfüßige Eleganz freilich ganz und gar vergessen ließ, daß das Beste von Watteaus Farben von der Palette des großen flandrischen Meisters stammte.

Immer wenn der germanische Formensinn dem französischen begegnet, tritt dieser in seiner Besonderheit um so deutlicher hervor, als ob er dem angeborenen Widerspruchsgeist genügen müsse. Dann verschärft sich der gratige und geschliffene Ausdruck der Kennwerte und Merkformen gegenüber der wulstigen und bauschigen Riffelung der germanischen Art; der Fluß der langgezogenen Gleitlinien und Kerben nimmt eine feingeschwungene Zartheit an, die an Koketterie und Überhebung gemahnt. In jedem Zuge hebt sich die prägnante, knappe und gewählte Edelform bewußt und eitel ab und schwelgt in dem Selbstgenuß der gesuchten Sonderart. Auch der helle Schein der Freudigkeit, der aus dem Inneren eines kecken aber abgestimmten Selbstgefühls hervorbricht, liegt dann noch klarer und gewinnender auf Antlitz und Gestalt. Es sind kaum faßbare Saiten des Unterbewußtseins, die die eigene Melodie dieses Gefühles erklingen lassen. Vielleicht ist es viel mehr noch die intellektuelle Schärfe, die diesen Formensinn ausgebildet hat. Jedenfalls begegnen sich zwei innerlich durchaus verschiedene Kunstperioden Frankreichs in dieser Psychologie der Zuspitzung. Die scharfgratige Prägnanz der Leitlinien und die sentimentale Weichheit der Stimmung gehören als innerer Widerspruch zu den hauptsächlichen Kennzeichen dieser beiden Stile. Denn die Gotik und das Rokoko sind auf demselben Gefühlsgrund nachgiebigen Triebsandes gebaut, in den das Pfahlwerk starker intellektueller Roststäbe eingelassen ist, um der zierlichen, gleichsam schwebenden Eleganz des Kunstwerkes als unerschütterliche Grundlage und Gleichgewichtsruhepunkt zu dienen.

Das Zeitalter Ludwigs des Heiligen und Ludwigs XV. haben in sozialer und kultureller Beziehung nichts miteinander zu tun. Aber in ästhetischer sind sie nahe verwandt. Nicht bloß in dieser graphologischen Eigenart des Stiles, die ganz gewiß auf der unbewachten und sich selbst überlassenen Äußerung des Temperamentes beruht. Sogar in der letzten

Abb. 37. Elfenbein-Madonna. Paris. 13. Jahrh.

Absicht des Kunstwillens treffen sie sich. Denn beide Stile haben jene alles durchdringende Lebenskraft, die jegliches Fremde ausschließt und alles nicht Zugehörige abstößt. Das ganze Lebensbild, soweit es künstlerisch beeinflußt ist, unterliegt dem Einheitssinn des Kunstwillens. Alle organische Form und jedwedes Artefakt trägt den Stempel seines Waltens. Da fehlen die nachgiebigen Zugeständnisse, die Altes und Neues mischen, Überkommenes und Selbsterfundenes nebeneinander stellen und stillverträglich bald dieser oder jener Art den Vorrang einräumen. Gotik und Rokoko sind weder plastisch noch malerisch in ihrer Grundrichtung, wenn auch die Figurenkunst vornehmlich von der statuarischen bestimmt ist. Sie sind auch nicht vornehmlich architektonisch. Denn sie gehen auf in dem Gedanken der Einheit. Ihr letztes, wirklich erreichtes Ziel ist das Gesamtkunstwerk.

Abb. 38. Die Madonna am Türpfeiler von Champmol bei Dijon. Anfang 15. Jahrh. (Phot. Dr. Stoedtner.)

Ein Gesamtkunstwerk, wie es die gotische Kathedrale ist, hat das Rokoko allerdings nicht hervorgebracht. Aber es hat den Sinn für den organischen Zusammenhang der Künste im Dienste einer einzigen Aufgabe und im Ausdruck eines bewußten Formwillens wohl gehabt. Das französische Château und Hôtel mit seinem Zubehör an Gartenarchitektur und Marmorschmuck aller Art hat die Rolle der allbeherrschenden Hauptaufgabe innegehabt, wie die Kathedralkunst in der Gotik. Der zahlreiche Stab von Malern, Bildhauern, Kunsthandwerkern, den ein Rokokobaumeister um sich versammelt, arbeitet ebenso im Geiste einzig und allein des Baugedankens, wie es in den Dombauhütten von Reims und Amiens der Fall ist. Und dieser Baugedanke gab der spitzen, flammenden und zackigen Endigung in allen Zier- und Schlußmotiven der Dekoration und der Figurenkunst ebenso weiten Spielraum wie im gotischen Formenwesen. Die französische Phantasie hat diesen Rhythmus besonders bevorzugt. Die schwere, geschwungene Melodik der Welle, die Rolle, die Spirale, alle ausgesprochenen Kreismotive hat sie abgelehnt. Aber das sprühende Spiel der Zickzackmotive, die dann plötzlich in die süße Kantilene einer langgezogenen Sturzlinie ausklingen und am Boden vergehen, müde und matt, um sich wie ein zärtliches Schoßtier zusammenzukauern und zu ruhen — das haben Gotik und Rokoko gleichermaßen in unzähligen Abwechslungen versucht. Nach oben hin, gleichsam in die Region des Transzendentalen, hat die Gotik wohl ihre Türme mit Spitzpyramiden und Kreuzblumen aufsteigen lassen, aber der Figur niemals gestattet, auch nur den Blick nach oben aufzuschlagen. In der Plastik ist der gotische Blick zur Erde gesenkt. Wohl aber hat das Rokokofigürchen — auch als Monumentalwerk bewahrt es seinen

Abb. 39. Die Jungfrau von Ecouen. Paris, Louvre. Anfang 16. Jahrh.

Abb. 40. Marmor-Maria Privatbesitz, Paris. 16. Jahrh. (Coll. Giraudon.)

Charakter als Diminutivum — die vulkanisch züngelnde Spitzflamme jäh aufsteigender Bekrönungen und Abschlüsse häufig benützt. Und wie gern ist der Blick nach oben gerichtet, bei der frömmelnden Schaustellung der Religiosität wie bei dem kecken Übermut tanzenden Leichtsinns. Das zuckende, zierliche Spiel der Arabeske, die frei endigt und mit feiner Spitze in die Unendlichkeit des Raumes hinweist, ist beiden Kunstgedanken ein natürlicher Ausweg, nur daß der gotische die spirituelle Berührung mit dem Himmel sucht, während das Rokoko eine züngelnde Loslösung von der massiven Schwere des geschlossenen Baukerns als eine immer erlaubte Floskel betrachtet.

Das letzte Ziel und ebensosehr der stärkste Grund der gotischen Vorstellung von dem Wesen der Kunst ist ein weltbürgerlicher, kein nationalistischer. Die nationale Kraft mochte noch so eigenwillig zum Durchbruch drängen, sie wurde doch von dem weltbürgerlichen Triebe zurückgehalten. Die Macht der Kirche bindet. Sie ist allumfassend und unwiderstehlich, da sie für die geistige Erziehung des mittelalterlichen Menschen und für die Ausbildung seiner künstlerischen Sinne alle Lehrmittel einer einheitlichen, von Zweifel und Gegenlehre unberührten Weltanschauung klug benützt. Der erzieherischen Leitung der religiösen Phantasie durch die Kunst gilt ihre besondere Sorge, so daß nur wenige hervorragende Köpfe ihrem Banne sich zu entziehen vermochten und die ausgezeichneten Fähigkeiten der verschiedenen Völkerindividuen viel eher in den Dienst dieses alle umspannenden Ideales traten, als es zu bekämpfen unternahmen. Das hohe Ziel der vollkommenen Einheit in Leben und Schaffen ist ein unbedingtes und schlechterdings ausschließlich. Im Grunde ist es wider die menschliche Natur. Denn es schaltet alle Hemmungen aus, die aus dem Gefühls- und Triebleben selbst entstehen. Es erfordert Kräfte vor allem des Intellektes, die den stärksten Widersacher im Eigenwillen des Charakters und Temperamentes unausgesetzt bekämpfen müssen. „Die Natur schafft ewig neue Gestalten, was da ist, war noch nie." „Sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben" (Goethe). Aber dieses Ziel will die Autorität an Stelle der Individualität setzen. Diese Lehre der ewigen Gleichheit menschlicher Anlagen verlangt auch die ausschließliche Gleichheit schlechthin für das Ziel menschlichen Strebens. Diese Lehre ist blind für die Geschichte. Sie leugnet die tausendfältige Verschiedenheit der Individuen und mit ihr auch die der Völker und Rassen. Sie löscht ihre Vergangenheit aus. Sie sperrt den Weg zu ihrem naturnotwendigen Eigenziel. Sie verlangt das nationalistische Lehrziel als bindende Regel für alle und jeden. Nur die

Abb. 41. Die heilige Fortunata. Corrèze. Eglise Sainte-Fortunade.
(Ungeschickte Fassung des am Halse abgebrochenen Kopfes.)

rationalistische Begabung des französischen Geistes konnte die Aristotelische Norm als das Erzeugnis einer wahlverwandten Natur wieder zur Lebensnorm einer neuen Welt machen. Denn im letzten Grunde lebt der Gedanke der Einheit nicht durch die Macht der kirchlichen Organisation, die ihm überallhin die Wege öffnet und Geltung verschafft, sondern durch die Macht seines Inhaltes und die Werbekraft seiner weithin leuchtenden Idealität.

Das künstlerische Bild dieses Gedankens der Einheit, die alles in sich begreift und Himmel und Erde berührt, ist die gotische Kathedrale. Wie jedes Großwerk eines geschlossenen Bausystemes ist sie der Ausdruck des Notwendigen und Unbedingten. Sie ist ein Zeuge für jene „höhere Ordnung", durch die Denken und Darstellen untrennbar verknüpft sind wie Korrelate. Im letzten Grunde ist sie nur verständlich als Sinnbild einer Geistigkeit. Aus der begrifflichen Sphäre ist dieses ideelle Ich mit all seinen Spannungen, Energien, Strebungen und Inhalten in die Sichtbarkeit übergetreten. Keine Ästhetik hat die Formel für den geistigen Gehalt der Kathedrale gefunden. Sie ist ein Organismus der Logik und der Spekulation zugleich, der Glied um Glied die Verkettung und das Ineinandergreifen der Teile um des Ganzen willen greifbar und sichtbar in die Welt stellt. Die erzieherische Absicht der Kirche, die die Kunst handhabt als ein Schulbeispiel des geheimen Zusammenhanges zwischen Diesseits und Jenseits, um die transzendentale Bedeutung des irdischen Daseins vor Augen zu führen, hat niemals einen glänzenderen Triumph errungen, als mit der Vollendung der ersten gotischen Kathedrale. Das ist auf französischem Boden geschehen.

Stärker noch als die Rassemerkmale des nationalen französischen Typus hat die französische Gotik bis zu Ludwig dem Heiligen die Menschheitsideale des Mittelalters ausgebildet. Sie hat sie aus dem felsenharten Gemisch, zu dem antikes Erbe, christliche Lehre und barbarische Volkskraft unter dem ungeheuren Drucke des Unendlichkeitsbewußtseins zusammengepreßt waren, mit starker Hand herausgehauen und ihnen mit den Mitteln eines klaren Tatsachensinnes und nüchternen Willens eine künstlerische Form gegeben. Es galt zuerst des wogenden Gefühles und des erschütterten Gleichgewichtes der Seele Herr zu werden. Auf die Dinge der Welt war der Wille gerichtet, und aus ihnen einen Begriff, handlich, scharf umrissen und klar erkennbar abzuleiten, gleichsam als den Zauberstab, mit dem sich der Nebel heidnischer Vorstellungen und der Spuk antiker Geister beschwören ließ, war die dringendste Aufgabe, die vor allem die französische Scholastik und ihr künstlerisches Gegenbild, die Gotik, leistete. Der Franzose bewährt damit zum ersten Male jene geistige Kraft, den Kern einer Zeitidee zu erfassen, ihn zu erschließen und seinen Gehalt bis zum letzten

Abb. 42. Schule von Fontainebleau. Der Friede.

Schluß der logischen Gedankenkette zu verfolgen. Er strebt zum Unbedingten. Aus einem Punkt das Rätsel zu entwirren und den Faden aufzuwickeln, um ihn als Knäuel in der Hand zu halten und für jeden Zweck wieder abzuspulen — das ist französische Art des Denkens, auch auf künstlerischem Gebiete. Der Absolutismus liegt als Keim in der radikalen Anlage des französischen Geistes. Er setzt eine Mischung rein verstandesmäßiger, logischer Kräfte und eines leidenschaftlichen Temperamentes voraus. Er ist auf künstlerischem Gebiete ein Antrieb ebensogut zur hartnäckigen und unzähmbaren Arbeit an einem einzigen Kunstsystem, wie zum schnellentschlossenen Wechsel und zur Unbeständigkeit in den einmal angenommenen und für gut befundenen Grundsätzen. Er befördert mehr die gemeinsame und schulmäßig geschlossene Bemühung um einer großen nationalen Aufgabe willen, als die Zersplitterung des Kunstbetriebes in Einzelschulen und lokale Gemeinschaften. Er drängt zur Klärung der Ideen, die eine Zeit beschäftigen und gewinnt daraus ein Gesamtziel, auf das Volk und Welt mit gleicher Teilnahme blicken, denn er erweitert die heimische Art und völkische Bestimmung gern zum Weltproblem, als dessen verantwortlichen Förderer er fast zu allen Zeiten den nationalen Stolz und eine überragende Gestalt des eigenen Volkes hingestellt hat. Ihm genügt nicht das Bewußtsein, ein zeitliches Ziel zu verfolgen, vielmehr bereichert er den Preis des Gewinnes um ein Vielfaches, indem er mit Hingabe und künstlerischen Opfern oft genug in Verblendung und Anmaßung das, was einen Schulkreis als Atelierproblem beschäftigt, für die Hauptaufgabe der gesamten Kunst erklärt und deren Lösung als endgültige Befreiung der Menschheit verheißt.

Der Absolutismus ist aber auch die wirksamste Ursache für das unverbrüchliche Festhalten der französischen Theoretiker und Praktiker der bildenden Kunst an dem Formenkanon der Antike.

Nach französischer Auffassung ist es die geheime Sprache des Blutes, die die Phantasie ihrer Meister seit Lescot und Goujon immer wieder zur Antike führt. Aber das Blut hat sich erst spät gemeldet, über hundert Jahre später als das italienische, um sein Verlangen nach der Herrlichkeit der klassischen Kunst zu äußern. Und das Blut hat keinen Einspruch erhoben, als die Pariser Kunst des Rokoko die Phantasie gefangen nahm; nicht einmal als flandrische Künstler die Malerei von Brügge, Gent und Antwerpen, die mit der Antike nicht gerade in naher Verwandtschaft stand, nach Frankreich brachten. Seit der goldene Schatz der Antike in Florenz und Rom wiederentdeckt war, und das ohne einen Spatenstich französischer Hände und ohne einen Blick des Wiedererkennens selbst ihrer Besten, haben sich immer wieder andere Erben als Schatzhüter gefunden, die irgendeine prädestinierte Berufung zu diesem Amte geltend machten.

Mit dem meisten Recht geschah dies durch die Italiener der Renaissance. Mit dem größten Anspruch ist es von den Franzosen behauptet worden und mit der tiefsten Erkenntnis, ohne je die Rolle des Schicksalsboten an sich zu reißen, haben sich die Deutschen des archäologischen Gutes angenommen, während den englischen Sammeleifer das alexandrinische Interesse an der seltenen Kostbarkeit zuerst auf die antike Spur geführt hat, nachdem englische Nüchternheit durch Palladio auf die praktische Verwendbarkeit des klassischen Materiales für Bauzwecke und Lehrmittel aufmerksam geworden war.

Ganz Europa hat das wieder ans Licht gebrachte Götterbild der antiken Kunst bewundert und an ihm sein Kunstgefühl geschult. Aber die Psychologie dieses Zaubers läßt sich an der französischen Übernahme des römischen Erbgutes in ihren innersten Triebfedern erkennen. Wäre die Antike durch die bloße Anschauung, also mit dem geistigen Auge allein, erkennbar gewesen, so hätte der Rest römischer Kultur auf gallischem Boden wohl genügt, die französische Erinnerung an die Ahnen schon vor Franz I. und Karl VIII. zu wecken. Erst mußte durch Humanismus und italienisches Hofleben das sinnliche Feuer der antiken Götterfigur wieder entfacht werden, die Blutwärme in ihren Adern und die wohlige Lebenslust, die sie umfloß, als sie aus griechischer Künstlerhand hervorging, mußten erst spürbar werden, ehe die französische Hand darnach griff. Luxus, Wohlleben, Sinnenfreude, Begehrlichkeit und ein sachverständiger Blick für ihre starke und ewig blühende Lebensfülle haben das französische Interesse an der Antike wachgerufen. Die Feinschmeckerei der Höflinge, die Modesucht der Valois und nicht zuletzt die Eitelkeit zweier französischer Königinnen aus medicеischem Blute und von florentinischer Erziehung haben den antiken Kultus in Blois, Fontainebleau und Paris eingeführt.

Erst als ihm für die irdische Vollkommenheit der antiken Venus die Augen aufgegangen waren, hat der Franzose den mittelalterlichen Gral verschworen und die antike Göttin der römischen Kunstherrlichkeit auf ein hohes Postament gestellt. Aber diese Anempfindung an den sinnlichen Schein des Lebens in der Antike war das Zeichen nur der ersten Zeit der Entdeckung der klassischen Kultur, die sich übrigens über einen Raum von mehr als fünfzig Jahren erstreckt.

Anders ist das Verhältnis der französischen Künstler namentlich in der Architektur seit dem letzten Jahrzehnt Franz' I., das aus dem sachlichen Studium und der künstlerischen Erkenntnis entstand. Denn von diesem Augenblick an hat der Intellekt das Wort und er allein hat mit bewundernswertem Scharfsinn die architektonische und plastische Natur der antiken Kunst ergründet. Von allem Anfang an bemächtigt sich ihrer die Theorie der Kunst. Vitruv, Vignola und Serlio haben auf die französischen Meister mehr gewirkt als die Denkmäler selbst.

Die gotische Überlieferung ist mit einem Schlage am Ende; nur noch die Kirche und das Bürgertum halten an ihr fest, sogar erstaunlich lange. Aber die Hofkünstler — und sie waren die bestimmenden und führenden Meister — werfen sich mit Eifer auf die neue Kunst, die ja die älteste auf europäischem Boden war. Sie werden von dem Unbedingten, das der antiken Kunst eigen, angezogen. Nicht ihre menschliche Seite, ihr glänzender Schein, ihre beziehungsreiche Anspielung auf das natürliche Bild des Lebens fesselt sie, sondern das zeitlos Unbedingte, ihre gesetzmäßige Gültigkeit. Gleich den Verfassern der italienischen Kunsttheorien suchen sie der Rechtskraft dieser Kunst auf den Grund zu kommen und prüfen ihre Anwendbarkeit auf Gegenwart und lebendigen Zweck. Wieder ist's, wie in der Gotik, die intellektuelle Einsicht, die in das neue Problem eindringt und den Schlüssel sucht.

Den Schlüssel fand sie in dem absoluten und ewig gültigen Gesetz der Antike.

Die klassische Kunst der Römer und Griechen befriedigt den Sinn für das Unbedingte aller Kulturvölker nachhaltig und überzeugend, obgleich sie in künstlerischer Götterlaune zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit, Natur und Abstraktion, Gesetz und Originalität schweben bleibt. Sie ist gleich weit entfernt von der gefühlsstarken Hingabe an die Natur, wie von der verstandesmäßigen Ausbildung des Gedankenhaften und Übersinnlichen. Ihre Weisheit ist — oder ist's ihre aller Logik unbegreifliche Genialität? — daß sie eine lebensvolle Sicherheit des seelischen Gleichgewichts ermöglicht. Was sie gewährleistet, ist nicht bloß die Augenweide an dem harmonischen Zusammenspiel von Kräften und Lasten, von Mittel und Zweck, von Schein und Wirklichkeit. Sie gibt den Ausgleich, den Ordnungs- und Einheitssinn suchen und in dessen beruhigendem Inhalt die Seele sich wiegt, wie in dem starken, tragenden Wasser des Ozeans, wenn es bei Meeresstille den Körper aufnimmt, als wäre es das Urelement auch für den Menschen, der entspannt und gelöst seinen mächtigen Armen sich anvertraut. Sie ist für den suchenden und probierenden Formensinn in der Erscheinungen Flucht ein ruhender Pol. Gegenüber den Eigenwilligkeiten und Bedingtheiten aller Art, von denen Menschenleben und Menschenwerk abhängig bleibt, auch wenn es sich ganz und gar der Mutter Natur hingibt, bleibt das antike System unabhängig und füllt Einbildungskraft und Ewigkeitsglauben mit einem unerschöpflichen Inhalt. Denn seine Kunstmittel bewähren sich als die reinsten. Ihr geschichtlich unabhängiger Wert läßt Zeit und Art ihres Werdens vergessen. Sie haben einen zeitlosen Charakter. Über Dingen und Menschen schwebt die antike Kunst in einer Sphäre begrifflicher Anschauung, in die das irdische Maß nicht hinaufragt und wo das Übersinnliche nicht einzig und allein Geltung hat. Deshalb haben alle Köpfe, die Gesetze und Normen als den sicheren Gewinn künstlerischen Schaffens erstreben und ihre überpersönliche Geltung als Schutz und Schirm vor der Willkür des aufgeblähten Persönlichkeitskultus ansehen, in der Antike ein tiefes Genügen gefunden. Solcher Art sind die systematisch hoch veranlagten Männer, die im Laufe des 16. Jahrhunderts die antike Norm auch für die französische Kunst als Vorbild und Richtschnur hinstellen.

An ihnen hat es Frankreich nie gefehlt. Sie tauchen immer wieder auf, als hätte sie eine künstlerische Vorsehung im Vorrat ihres Haushaltes. Dies gilt immer dann besonders, wenn im Sturm der Begeisterung und im Drang nach vorwärts die französische Initiative alle Gleichstrebenden weit überholte und auf dem Wege zum Idealen die Meinung aufkommen ließ, es hinge das Wohl und Wehe aller Kunst von ihrer Ausdauer und ihrem Unternehmungsgeist allein ab. Ein Verantwortungsgefühl, das mehr durch das Feuer der Gedankenentwicklung als durch den Vorsprung der Vorwärtsstürmenden gegenüber den Bedächtigen und Verweilenden geboten war, ließ sie alsdann in dem sicheren Formenschatz der Antike eine immer neue Eroberung erkennen, die tatsächlich längst in ihrem Besitz war, seit die Italiener im Gefolge Karls VIII. und Ludwigs XII. den abenteuernden Rittern der Gotik die Augen für die Schönheit eines humanistischen Menschentums geöffnet hatten. Seitdem haben die Franzosen im cäsarischen Rom und im griechischen Hellas immer neue Spiegelbilder ihrer ausdrucksfähigen und entzündlichen Phantasie zu erblicken vermocht, die sie für die Quellen ihres eigenen Geistes ausgaben und denen Europa immer wieder zustrebte, als wären sie fähig, den ewigen Durst nach Harmonie und Ausgleich zwischen dem irdischen Bedürfnis der Glückseligkeit und der transzendentalen Vorstellung der Vollkommenheit zu stillen.

Wieviel aber hat für diese Wiederentdeckung versiegter Quellen der einzige Winckelmann

getan, als er mit poetischer Gabe und künstlerischer Synthese aus dem langen Entwicklungsprozeß der Kunst des Altertums die griechische Zeit in ihrer alles erleuchtenden Bedeutung als die Feuersäule erkannte, die durch Jahrhunderte fortschreitet, wie die Wasserwirbel, die auf der Wüste des Meeres im Sturme dahinwandeln. An dieser Flamme hat auch die neuere Zeit wieder ihre Begeisterung für das Altertum entzündet und dadurch Einsichten in das Wesen der Kunst gewonnen, an denen die ganze Welt teilnahm. Auch die französische Griechenschwärmerei hängt mit der Winckelmannschen Forschung zusammen. Aber das neue Evangelium von der Erhabenheit griechischer Kunst ist schließlich doch im französischen Text durch die Kulturen des Abendlandes hindurchgegangen. Aus der Hand des David nahm es die Malerei fast aller Länder an.

Solcherlei Errungenschaften beförderten von jeher den französischen Charakter in seinem Stolz und Hochmut, die ihre Nahrung aus dem großen Schauplatz einer weltbeglückenden Kunst und aus dem hier zum Schauspiel versammelten Kreis der Zuschauer sogen. Der Rahmen, in dem sich die Bilder französischen Kunstschaffens zeigten, war von jeher größer als irgendwo sonst und seit Franz I. waren Königsgewalt und Hof darauf bedacht, ihn immer mehr auszudehnen. Er funkelte im Goldglanz der majestätischen Pracht von Blois, Fontainebleau und Paris, schließlich in dem Riesenmaß von Versailles. Aber seither hatte die Académie royale den Wirkungskreis noch mehr erweitert, denn was sie gebot und gestattete, geschah im Namen der ewigen Gesetze der Kunst und galt für jetzt und immer, für Frankreich und die Welt. Obgleich der Begriff der Kultur noch nicht bestand, war doch das Bewußtsein vorhanden für eine Gemeinschaft geistiger Art, die alle Völker umspannt und eine Leistung endgültiger Fassung, die für alle Zeiten Bestand hat. Aus solchen Vorstellungen erwuchs die Würde und die Anmaßung, die das französische Wesen in der Einzelperson und als Volk scharf abheben gegenüber den anderen Volkscharakteren der europäischen Kultur. Ein römisches Erbe ist dieser Stolz, eng verbunden mit dem Pathos der Rede, der großen theatralischen Gebärde und dem scharfformulierten Ausdruck, der in aller Kunst gesetzgeberische Geltung heischt. Fast niemals hat es diesen Äußerungen des überhebenden Selbstbewußtseins an einer gewinnenden und versöhnenden Form gemangelt, sodaß der Charakterzug der Franzosen, den sie selbst mit "l'orgueil" bezeichnen, von Goethes liebenswürdiger Gerechtigkeit einmal „die zur Anmut gedämpfte Anmaßung" genannt werden konnte. Er ist als scharf hervorspringender Grundzug oder als ein aufreizendes und blähendes Nebenmotiv in jedem französischen Kunstwerk nationaler Absicht vorhanden. Er durfte nirgendwo fehlen, wenn die Wirkung auf Volksseele und höchste Kunstrichter gesichert sein sollte. Denn in ihm spiegelte sich Eitelkeit und Glaube; jener Glaube an die Schicksalssendung der eigenen Rasse und ihrer verfeinerten Geistigkeit. Erst wenn dieses Bewußtsein das künstlerische Blut in Wallung bringt, entstehen Schöpfungen von jenem großen Abstand gegen Zeit und Gegenwart, der jeweilen die Edlen aller Welt ermutigt hat, ihrem Werk die besten Kräfte zu opfern. Aber wenn es ein Franzose tat, so mußte die Welt den Atem anhalten, bis er sie mit seinem Geisteswerk begnadete.

Frankreichs Kunst und die Rolle, die sie in der Welt einnahm, wäre aber auch in ihren Grundzügen nicht angedeutet, wenn nicht noch schließlich auf einen folgereichen Umstand aufmerksam gemacht würde, von dem schon die Rede war, als die Wirkungen geschildert wurden, die die große Bühne und das vor ihr versammelte Publikum auf den Künstler und sein Werk ausübten. Denn die französische Kunst hat zuerst in der Welt ein großes Publikum gehabt.

Das Publikum der Kunst, jene vielköpfige Masse der literarisch angeregten und durch Schriftsteller beeinflußten Laien, der Bilderliebhaber, Kunstfreunde, Sammler, Kenner und ästhetisch Neugierigen ist zuerst in Paris gesammelt und zu einem wirksamen Faktor im Kunstleben erzogen worden. Es gab ein Publikum von dem Augenblick an, wo es Ausstellungen und eine öffentliche literarische Kunstkritik gab. Die Berichterstattung über regelmäßige oder zeitweilige Veranstaltungen zum Zwecke des Verkaufes und der Bekanntmachung neuentstandener Kunstwerke hat das Publikum geschaffen und die Wechselwirkung zwischen ihm und dem Künstler hergestellt. Damit wurden die mannigfaltigen Kräfte gelöst und unmittelbar verwertet, die in der dilettantischen aber kritischen Teilnahme am Kunstleben gebunden waren. Weder Italien, noch Deutschland, noch sonst irgendein kunstschaffendes Land der Welt besaß in der Renaissance einen öffentlichen und unmittelbar bestimmbaren Ausdruck jener verschwiegenen und doch im geheimen wirksamen Teilnahme des Volkes an der Arbeit seiner Künstler. Besteller, Mäzene, Sammler, Kunstbiographen, spontane Kundgebungen der Bewunderung oder des Widerspruches gegenüber großen Kunstschöpfungen haben nicht gefehlt. Auch sind die kritischen und fördernden, wohl auch hemmenden Einflüsse unverkennbar, die die Zünfte ausübten, die sowohl die produzierenden Meister in Verbänden umschlossen, wie die kaufenden und bestellenden Vereine. Vor allem ist die Kirche als solch ein korporativ geschlossener Abnehmer und Käufer anzusehen, der seine Wünsche wirksam zur Geltung zu bringen verstand.

Aber der allgemeinere und weiter umfassende Kreis des Publikums ist in keiner Weise festzustellen, obgleich er doch seine Zustimmung und Ablehnung und vor allem seine ideenbildende, soziale und kulturelle Wirksamkeit unbedingt fühlbar machte und dem Künstler zum Bewußtsein brachte, der Rücksicht nahm auf diese Stimme, die kein Organ hatte. Er fühlte ihre fördernde oder zurückhaltende Gegenwart und konnte ihrer doch nirgendwo habhaft werden.

Frankreich hat dieser lebendigen Macht Form und Gestalt, ein Forum und eine rechtskräftige Amtsperson gegeben. Richterspruch und Urteil erfolgen. Anerkennung und Einwurf, Mißachtung und Verurteilung kommen zu Worte, werden öffentlich gefällt und erfahren auch eine Vollstreckung.

Das öffentliche Verfahren ist dabei die Hauptsache, denn dadurch wurde die Kunst, die längst vor aller Augen stand und immer neu erwuchs, nicht bloß Schmuck und Zier der Öffentlichkeit, sondern durch die kritische Beleuchtung und das ästhetische Urteil auch ein neuer geistiger Besitz, wenigstens jenes Teiles der Öffentlichkeit, der an der Kunstkritik und ihren Veröffentlichungen in Berichten, Broschüren, fliegenden Blättern und Zeitungen Interesse hatte und ihnen mit seiner latenten Energie Unterstützung lieh.

Die Entstehung dieser öffentlichen Kunstkritik fällt in den Zeitraum zwischen den ersten Bilderausstellungen an der Place Dauphine in Paris, die alljährlich an Festtagen wiederkehrten, und der Eröffnung des Salons. Die Berichterstattung mit ihren tiefeingreifenden Folgen gipfelt in den Salonberichten Diderots.

Damit war einer Stimme die Zunge gelöst, die im Kunstleben Europas nicht mehr verhallt ist. Sie hat nicht nur verkündigt, daß das Volk wenigstens als Publikum berufen war, künstlerische Arbeiten kennen zu lernen, wenn sie die Staffelei und die Werkstatt des Meisters verließen, sondern sie hat auch ausgesprochen, welchen Erfolg die persönliche Leistung gehabt hat und in welcher Form das geistige Band zwischen Werk und Volk geknüpft wurde. Sie feuerte an, sie lobte, bewunderte, sie tadelte und warf Bedenken ein. Mit jedem Laut traf sie die Initiative

des schaffenden Künstlers, lähmte oder steigerte sie, vergällte und beglückte. Sie ist von nun an allgegenwärtig und überall wirksam.

Damit hat die französische Kunstkritik ein neues Verhältnis zwischen Kunst und Öffentlichkeit geschaffen, dessen Folgen tiefer eingeschnitten haben, als die psychologische Veranlagung auch der stärksten Talente unter den Künstlern selbst. Denn ihr eigener Werdegang wurde durch sie bestimmt. Die Kritik heftet sich an die Fersen des Künstlers, sie sperrt ihm den Weg, oft ehe sie noch laut geworden, sie öffnet ihm ungeahnte Bahnen, sie macht sein Glück, sie wird sein Schicksal.

Für das Publikum aber als Vertreter jenes größeren und stärkeren Elementes, das im Volke selbst enthalten ist, bedeutet diese Wechselwirkung zwischen schaffender Kunst und gaffender Öffentlichkeit einen nachhaltigen und tief umgestaltenden Prozeß, aus dem sein Verantwortungsgefühl als ästhetischer Richter, die bewußte Freude am durchdachten und kritisch erworbenen Besitz und sein Anteil an der Rechtsverbindlichkeit für die Art und die Ziele der lebenden Kunst hervorgegangen sind.

Damit hat Frankreich mehr als durch die wandelreiche und sprunghafte Entwicklung seiner Kunst die Grundlagen zum öffentlichen Kunstleben Europas geschaffen.

Abb. 43. Aus dem Turiner Stundenbuch des Herzogs von Berry.

Abb. 44. Das Prunkmahl.
(Aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry. Chantilly.)

Die Malerei des 15. Jahrhunderts.

Wer die französische Kunstgeschichte des ausgehenden Mittelalters als ein Problem der Stilentwicklung ins Auge faßt, wird nicht umhin können, trotz des unpersönlichen Gesichtspunktes, den er gegenüber der formalen und sachlichen Aufgabe einzunehmen gedenkt, einen Blick auch auf die Personen der Könige und Fürsten zu werfen, in deren Hand die Aufträge an die Künstler gelegt waren und die damit einen guten Teil des gesamten künstlerischen Lebens mitbestimmten, ohne ihm damit die Bahn und das Ziel aus eigener Machtvollkommenheit zu weisen.

Denn wir sind der Meinung, daß der persönliche Geschmack des Bestellers in dem unpersönlichen Wesen der Stilentwicklung nicht ganz restlos aufgehe. Gerade die willkürlichen

Abb. 45. Johann von Berry zwischen Johannes dem Täufer und dem Apostel Andreas kniend.
(Aus dem Stundenbuch des Herzogs. Brüssel. Bibl. Roy. Ms. 11060'61. Von Jacquemart de Hesdin 1402. Der Herzog von Burgund Johann ohne Furcht (1404—19) erhielt zwischen 1403 u. 1413 das Buch von Jean de Berry geschenkt.)

Elemente, wie sie Laune und Liebhaberei eines Herrschers bilden, machen sich als fördernde, hemmende oder kreuzende Kräfte auf dem Wege geltend, den die Kunst im Laufe des Geschehens einschlägt. Die Neigung zur reichen und gehobenen Lebensführung, die Freude an der edlen Form alles Gerätes und Gepränges, mit der sich ein Hof zu umgeben pflegt, ist gewiß keine ursächliche und allein entscheidende Erscheinung des künstlerischen Lebens innerhalb eines gegebenen Zeitraumes. Aber wenn diese zufälligen und persönlichen Eigenschaften einer historischen Gestalt, die, eben weil sie Mensch und Charakter ist, am stärksten in die Augen fällt, mit der inneren Quelle des Stiles nicht gleichzusetzen sind, so wäre es doch eine Verfehlung gegen den Sinn einer geschichtlichen Erzählung, wenn wir an den Einwirkungen achtlos vorübergingen, die eine ganze Reihe von Herrschern des immer gleichen Hauses auf die Geschicke der Meister und Künstler nahmen, die ihnen dienten und aus deren Werkstatt jene Gebilde hervorgingen, die wir in einem Entwicklungszusammenhang zu bringen vorhaben.

Der geschichtlichen Darstellung stellt sich freilich ein wichtiger Umstand entgegen. Denn sowie wir sie in dem Sinne durchzuführen versuchen, daß wir das Kunstwerk als das Ergebnis von Auftrag und Ausführung schildern, sind wir genötigt, gänzlich abzusehen von jener unergründlichen Quelle des Kunstschaffens, die in den Gaben und Fähigkeiten des Künstlers liegt und die seinem Willen und seiner Vernunft untertan bleibt. Damit ginge einer der größten Reize verloren, die der Genuß am Kunstwerk bietet, weil es noch niemandem gelungen ist, sein Dasein als die zwingende Folge von Logik und Technik zu erklären, vielmehr die Widersprüche gegen die Gesetzlichkeit jedem Kunstwerk anhaften und damit sowohl den ästhetischen Denker wie den künstlerischen Genießer fesseln.

Je mehr wir also auf jene schwer einzuschätzenden Einwirkungen achten, die von der Willkür des Kunstherrn und dem Genie des Künstlers ausgehen, desto leichter wird der Blick abgelenkt von jenem weite Zeiträume umspannenden Vorgang, der das Werden und

Vergehen von künstlerischen Formen als zwangsläufig erscheinen läßt und insgemein die Dauer eines Menschenlebens um ein Vielfaches übertrifft, wenngleich seine Krisen und Wendungen meist innerhalb einer Generation sich abzuspielen pflegen. Verfolgen wir die Kunstentwicklung in dieser überpersönlichen Linie, so sehen wir ihren Ausgang und ihr Ende zeitlich und örtlich weit auseinanderliegen. Ragen ihre Anfänge in die Ferne der Antike und des orientalischen Altertums, so muß der Schlußpunkt in einer Zeit gesucht werden, die unseren Tagen näher zu liegen pflegt als dem Zeitabschnitt, auf den gerade die Aufmerksamkeit des Erzählers gelenkt ist. Dann ist die Epoche, von der er handelt, nur ein Durchgangsraum verschiedenartiger Kräfte, die sich zusammenfinden, um ein gewisses Gebilde hervorzubringen, hierauf aber weiterwirken, bis sie in einer neuen Fassung erscheinen und so eine lange Spur ihres Formwillens zurücklassen, dessen einzelne Stationen von den Denkmälern gebildet werden, nicht aber von den Kunstherren und Künstlern, die sich die Hände reichten, das Denkmal zu errichten. Insofern ist das Kunstwerk nicht die zweckbewußte Tat eines persönlichen Willens und damit das Gefäß seiner köstlichsten Fähigkeiten, sondern nur ein Glied in der Kette von Ursache und Wirkung, die, über ein gewaltiges Triebrad gelegt, von unerkannten Kräften gezogen, unaufhörlich Eimer auf Eimer aus dem Strom des Lebens schöpft, die Gefäße mit dem köstlichen Inhalt zur Höhe führt, um ihn an der Kippe des historischen Apparates umzustürzen und jählings auszuschütten, worauf der Eimer, wenn er eine Zeitlang in dem unsichtbaren Bereich des „Urgrundes" verharrt hat, wieder über Tag erscheint und seinen Aufstieg von neuem beginnt.

Abb. 46. Der Herzog von Berry vor der Muttergottes kniend.
(Aus dem verbrannten Turiner Stundenbuch.)

Solche Betrachtung geschichtlichen Geschehens, die nur die graphischen Kurven auf ihrem Auf- und Abstieg, ihre Schlingen und Kehren vor sich sieht, löscht in ihren Schilderungen die geringfügigen Reibungswiderstände und die kleinen Antriebe aus, die die fort-

Abb. 47. Jeanne de Boulogne, Gemahlin des Herzogs von Berry. Grabfigur aus der Sainte-Chapelle in Bourges. Zeichnung von Hans Holbein in Basel.

schreitende Bewegung erfährt durch Willkür und Zufall, durch Liebhaberei und Absonderlichkeit beim Künstler wie beim Kunstherrn, um das Walten des ehernen Gesetzes im geschichtlichen Ablauf der Kunst um so deutlicher wirken zu lassen. Und wenn sie folgerichtig in der Ausschaltung der persönlichen Eigenschaften, die dem Kunstwerk zu eigen sind, bis zum einfachen Aneinandersetzen von Begriffsformeln und Kräftefaktoren ginge, müßte sie zur mathematischen Gleichung gelangen, die dann an einwandfreier Beweiskraft freilich nicht zu überbieten wäre. Die fürstliche Krone auf dem Haupt der Mächtigen dieser Welt gilt ihr gleichviel und gleichwenig wie die strahlende Helle, die auf dem Scheitel des „Genies“ und „gottbegnadeten Meisters“ weithin leuchtet, wie ein Fanal im Dunkel der Nacht. Ohne den Symbolen politischer und geistiger Macht eine mystische Zauberkraft beizumessen und, frei von dem Vorsatz, auf ihre Träger die Entfaltung der Kunst zurückzuführen, statt nur in ihrem Dasein den Glanz zu erkennen, der von jenen ausgeht und in dem sich wiederzufinden von je den Ehrgeiz der Mächtigen gereizt hat, dürfen wir doch wohl versuchen, der historischen Erkenntnis dadurch zu dienen, daß wir das Band geschichtlichen Zusammenhanges, von dem die künstlerische Form umspannt ist, gleichsam den stolzen Mäander in der Reihe, die Glied um Glied sich fortsetzt, ergänzen durch die begleitende Figurenkette des fliegenden Hundes, in dem die geschichtlichen Männer auftauchen und verschwinden, aber nur nebenhergehen, ohne je in die Ordnung des Hauptgedankens sich einzudrängen und ihn zu unterbrechen. So käme eine Beobachtung zu ihrem Rechte, die das Leben der Gegenwart und die Geschichte aller Zeiten

Abb. 48. Aus dem Turiner Stundenbuch.

lehrt, daß der Druck und Schub der überpersönlichen Mächte, der in der menschlichen Gemeinschaftlichkeit aller Arten und Gruppen liegt, an der Tatkraft des Einzelnen wenn auch keinen Widerstand, vielleicht kaum eine Ablenkung findet, so doch eine eigenartige Überlegenheit, indem seine außergewöhnliche Intelligenz, kurz, sein Genie, statt in dem Strome des Geschehens aufzugehen wie der Tropfen im Wasser, ein Mittel und Werkzeug ersinnt, sich zu behaupten und auf dem fließenden Gewässer mit Nachen und Segel, mit Steuer und Ruder sein Ziel zu suchen und zu erreichen. Es kommt schließlich doch nicht so sehr auf die bewegenden Kräfte und den ausgeübten Druck an wie auf den Zielpunkt, der erreicht wird und an dem die Bewegung sich totläuft wie an einem Endpunkt. Druck und Schub der überpersönlichen Kräfte haben indessen kein Ziel, sondern nur ein Ende. Ihre Wirkung ist unberechenbar, ihr Wille aber noch weniger. Auch die tote Masse des Gesteines wird durch den Gebirgsdruck, also durch die lebendigen Kräfte mechanischen Schubes gehoben und geschoben, um irgendwo zur Ruhe zu kommen und liegen zu bleiben, ebenso wie der erratische Block in eine Umgebung gelangen kann, die nichts mit seinem ursprünglichen Wachstum gemein hat, sodaß er als ein Fremdkörper aus dem organischen Bilde herausragt, schier wie ein Wunder. Nicht anders ist's mit Triebsand und Geröll, die im Flußbett weite räumliche und zeitliche Strecken zurücklegen.

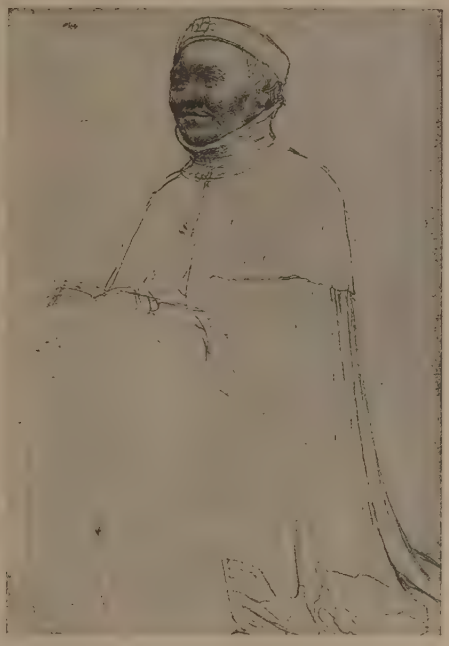


Abb. 49. Der Herzog Johann von Berry. Grabfigur aus der Sainte-Chapelle in Bourges. Zeichnung von Hans Holbein in Basel.

Wie groß auch die räumlichen und zeitlichen Strecken sein mögen, die künstlerische Formen auf dem Wege der Typenwanderung zurücklegen, so sollten uns doch vor allem jene Leistungen beschäftigen, die auf der Gegensätzlichkeit beharrender Formen und einspringender Erfindungen beruhen. Sie fordern dazu heraus, weil sie Werte geistiger Arbeit

Abb. 50. Aus dem Turiner Stundenbuch.

Abb. 51. Der Juli. Im Hintergrunde das dreieckige Schloß von Poitiers.
(Aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry. Chantilly.)

sind, an denen ebenso wie der schaffende Meister auch der bestellende Kunstherr beteiligt ist. Mag sein Anteil der allergeringste sein, so ist er doch als Impuls und Anstoß nachweisbar.

Von dem Besteller sei zuerst die Rede.

Das königliche Geschlecht der Valois, das seit 1328 den Thron Frankreichs innehatte und bis 1589, als Heinrich III. unter dem Mordstahl Jacques Cléments fiel, seine Geschicke lenkte, ist in den drei Zweigen, die nacheinander zur Regierung kamen, von Philipp IV. bis zu Karl VIII. († 1498) aus der Hauptlinie, dann in Ludwig XII. († 1515) aus der Linie Orléans und schließlich von Franz I. bis Heinrich II. († 1589) aus der Linie Angoulême, in der Geschichte der französischen Kunst vielen Meistern zur Seite, nicht selten freundschaftlich nahe gestanden. Aber es sind nicht immer bloß die Könige selbst, sondern in dem berühmten und mehr als zwei Menschenalter andauernden Mäzenatentum des Herzogs von Berry (1340—1416) auch Verwandte und Seitenlinien gewesen, die durch Bauleidenschaft, Sammlergeschick und hochgestellte Sammlerinteressen dem künstlerischen Leben in Frankreich wertvolle Anregungen zugeführt haben.

Burgund stand mit Frankreich im unmittelbaren Austausch aller Güter des geistigen und künstlerischen Verkehres und nicht erst seitdem ein Bruder König Karls V. (1364—1380), Philipp der Kühne (1363), den Herzogshut von Burgund erhielt. Es waren die beiden großen Ordensklöster von Cluny und Cîteaux, die von Burgund aus in ganz Frankreich Stiftungen und Kirchenbauten errichteten und dadurch nicht bloß die religiöse Kunst gelehrt hatten, ihr Augenmerk auf die technischen Fähigkeiten zu richten, die burgundische Meister aller Kunstzweige besaßen. Auch die weltliche Kunst hat von ihnen Nutzen gezogen.

Dijon und Paris haben im 14. Jahrhundert zu wiederholten Malen Künstler in ihren Mauern schaffen sehen, die in gegenseitigem Wechselverkehr die Hauptstädte von Frankreich und Burgund zu einem Doppelsitz ihrer Tätigkeit machten, ebenso wie die Höfe des Königs und des Herzogs in Besuchen und Familienzusammenkünften häufig Gelegenheit nahmen, ihre Gemeinsamkeit kundzutun. Das Kloster Champmol vor den Toren von Dijon ist zwar eine höfische Stiftung, aber ohne die Kunstarbeit von Cluny und Cîteaux undenkbar, wie es andererseits auch von der Sainte-Chapelle in Paris Vorbild und Anregung empfangen

hat. Im Briefwechsel der Fürsten spielen Künstlerberufungen und künstlerische Pläne wiederholt eine Rolle. Die Baumeister am Louvre, Drouet und später sein Bruder Guy de Dammartin, sind in Bourges, Champmol und an den Schlössern des Herzogs von Berry, vor allem an Mehun-sur-Yèvre beschäftigt gewesen. So erwachsen bis zum Jahre der Ermordung des Herzogs Johann ohne Furcht (1419) und bis zur Verwüstung und Plünderung von Paris durch die Engländer persönliche und sachliche Verbindungen zwischen der Pariser und der burgundischen Kunst und aus diesem Grunde ist es gestattet, daß wir auch die fürstlichen Träger dieser künstlerischen Geschichte, zumal sie miteinander verwandt waren, als Glieder eines Ganzen betrachten.

Abb. 52. Der März. Im Hintergrunde das Schloß Lusignan. Die Melusine als Drache in der Luft.
(Aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry. Chantilly.)

Allerdings hebt sich der burgundische Zweig der Valois vorteilhaft von dem königlichen Stamme ab. Denn es hat wohl kaum je ein Fürstengeschlecht in der Geschichte Europas gegeben, das von großen Gedanken und aufopfernden Fähigkeiten weniger belastet war als die Valois. Ihm fehlen die weitblickenden politischen Gaben, und in allem Geistigen ist es ohne gestaltenden Willen, unterwürfig, abhängig, als gelte es die höchste fürstliche Tugend, Ziele zu stecken und Wege zu weisen, zu verkappen unter dem bequemen Laiengleichmut, der die Dinge gehen läßt, wie sie mögen. Wenn der Nachweis geführt werden sollte, die Lebensgeschichte der Kunst sei ein Vorgang, ganz unabhängig von allem politischen und dynastischen Einfluß, stünde also außerhalb der staatlichen Willenskräfte, dann könnte man die Valois nennen, die ungeheure Reichtümer für ihre künstlerischen Liebhabereien hergaben und sich als Gönner und Käufer in vielerlei Werkstätten der Kunst zu schaffen machten, ohne je ein Werk gefördert zu haben, das über Zeit, Volk und ihre eigene Person sich erhoben hätte, um von ihnen zu zeugen, wie es ein Denkmal der Baukunst tut. Sie gingen auf in der zerstreuenden Vielgeschäftigkeit selbstgefälligen Ehrgeizes und dilettantischen Spieltriebes. Obschon alle kirchlich fromm und im Gehorsam gegen die Gebräuche und Vorschriften des christlichen Lebens pünktlich waren, haben sie keine großen Kirchenbauten entstehen sehen oder gar aufrichten heißen, weil sie sich damit begnügten, von den Kathedralen des vorausgegangenen Jahrhunderts

wenigstens eine zu einem Abschluß zu bringen und Bourges mit den Zierden und Ausstattungen zu versehen, die aus dem Grundplan als notwendig hervorgingen. Ebenso geschah es mit Notre-Dame in Paris.

Aber ihre Lieblinge, die Unsummen verschlangen, waren die Schloßbauten in der Residenz und mehr noch auf dem Lande. So entstand das Louvre und stellte das alte Palais in Schatten, so wuchsen die sechzehn Prachtburgen auf, die Johann von Berry im mittleren und nördlichen Frankreich erbaute und die allesamt im Laufe der Zeit in Trümmer sanken, so sahen Poitiers, Bourges, Dijon Stadtschlösser zu einem glänzenden Schauplatz mittelalterlichen Prunkes werden und wieder vergehen. Die Baumeister hatten alle Hände voll zu tun, um den vielköpfigen und umfänglichen Hofstaat der Feudalwirtschaft auf seinem Wanderleben in neuen großartigen Bauten aufzunehmen, von denen einer den anderen an wunderlicher, eng ineinander geschachtelter Plangestaltung zu überbieten schien. Denn alles Bestreben geht darauf hinaus, die Lebenshaltung des Fürsten mit den Anfängen des Behagens zu umgeben und sie aus dem Tausenderlei der Hofordnung als Kern und Mittelpunkt abzulösen, um ihm die abgetrennte und auf sich selbst gestellte Ruhe des Privatdaseins zu sichern. So sehr ist dieser Zweck, den persönlichen Genuß inmitten des Hoftrubels durch eine verschwenderische, beinahe orientalische Überfütterung zu steigern, Hauptsache aller Geschäftigkeit in den Werkstätten der Goldschmiede und Buchmaler, der Schwertfeger und Plattner, der Teppichwirker und Weber, kurz aller kunstgewerblichen Feinarbeiter, die immer nur für Gepränge und Kostbarkeit regsam waren, daß der Formenschatz des Kleinen, Zierlichen und Köstlichen ebenso schnell wuchs, wie alle großen Gedanken unter diesem Wucherwerk erstickten und allmählich ganz verschwanden.

Abb. 53. König Johann der Gute (1350—64). Paris, Louvre.

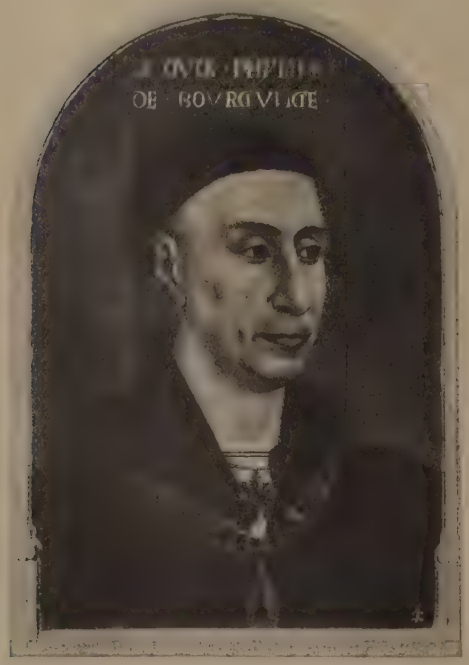


Abb. 54. Herzog Philipp der Gute von Burgund (1419—1467), der Stifter des Ordens vom Goldenen Vlies. (Kgl. Sammlungen in Madrid.)

Und lassen wir die acht Könige, die in dem Zeitraum vom Aufblühen der Stadt- und Schloßgotik bis zum Eindringen der italienischen Renaissance nach Erstgeburtsrecht auf den Thron ge-

Abb. 55. Der April.
(Aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry. Chantillycodex.)

langten, an uns vorüberziehen, so ist es eine Reihe absonderlicher, krankhafter und lebensuntauglicher Gestalten. In der Familie der Valois schlich der Fluch der Geisteskrankheit von einem Geschlecht zum andern und nahm die häßlichsten Formen der Menschenscheu und des Verfolgungswahnes an, oder machte sich in zügellosen, wilden Trieben Luft, um schließlich in der Person Karls VIII., der in Italien an der Spitze seiner glänzenden Ritterschar Hohn und Spott der Römer und Neapolitaner hervorrief, eine abstoßende Karikatur des Königtums und eine widerliche Erscheinung lasterhafter und affenartiger Lüsternheit zu zeitigen. Keine einzige von diesen gesalbten und gekrönten Narrengestalten erweckt die mindeste Achtung, zu der Volk und Geschichtschreibung so gerne bereit sind. Denn auch Karl V. (1364—1380) war zeitlebens ein armer, geplagter Patient, der nur deswegen als eine Ausnahme in dieser ungesunden Familiengeschichte hervorsticht, weil seine Regierung von dem Unglück geisteszerrütteter und schwachsinniger Vorgänger und Nachfolger eingerahmt ist. Zweiundvierzig Jahre hat Karl VI. die Krone des heiligen Ludwig auf seinem Schwachkopf getragen. Schon unmittelbar nach der Krönung war er der Spielball seiner Oheime Philipp von Burgund und des Herzogs von Anjou, die beim Krönungsmahl einen Rangstreit durch wilde Auftritte und grobe Gewalt zum Austrag brachten. Während die rohe Soldateska der Engländer ihm Land und Heer vernichtete, stand dieser hohle und beklagenswerte Narr abseits in Hilflosigkeit und kläglicher Angst. Er verging vor zitternder Furcht, wenn man ihn aus seinem Versteck hervorholte, um ihn von Zeit zu Zeit die Bürde strahlender Schaustellungen seiner königlichen Macht auf sich nehmen zu lassen. Nachher brach er erschöpft in Schwäche und epileptischen Anfällen zusammen. Es war, als ob gerade die künstlerische Verherrlichung des Königtums in dieser Reihe gekrönter Häupter mit wechselnden Sympathien und verbissener Abneigung bald klug gepflegt und dann wieder verächtlich verabscheut werden sollte, wie denn nichts Beständigkeit hatte in dieser Königsfamilie außer der Erbschaft krankhafter Vernunftwidrigkeit. So lösen sich unüberlegte Verschwendungssucht und knausriger Geiz bei ihr ab, ganz abgesehen von der launischen Vor-

Abb. 56. Der Herzog Johann ohne Furcht (1404—19) empfängt das Buch: „le livre des merveilles du monde“ aus der Hand des Buchmalers. Gegen 1410. Paris. Bibl. Nat. Ms. Fr. 2810. Fo. 226.

liebe bald für seltene Tiere, ausländische Vögel, wunderliche Spielarten von Hunden und Kaninchen, bald wieder für abgetragene Kleider, unansehnliche Waffen und schäbiges Gerät.

Karls VII. nervöse Ängstlichkeit strebte immerfort in die Stille seines Betstuhles. Fremde Gesichter bei Tafel brachten ihn außer sich, ihm erstarrte das Blut, er konnte keinen Bissen über die Lippen bringen. Andere Fürsten des Hauses sehen wir dargestellt in der lauten und menschenüberfüllten Festlichkeit des Bankettsaales im schmausenden Behagen zwischen goldenem Tafelgerät und kristallenem Trinkgeschirr. Ludwig XI. aber fühlte sich wohl, wenn er unerkannt in Großstadtkneipen unter Gästen niedriger Herkunft und lärmender Manieren einen schüchternen Trunk tun konnte. Alles Gepränge war ihm verhaßt. Als er 1461 in Abbeville zum erstenmal beim Einzug neben dem prunkvollen Oheim Philipp dem Guten seine königliche Majestät öffentlich dem Volke vor Augen führte, riefen die einfachen Leute, Arbeiter und Handwerker: „Das soll der König von Frankreich sein? Roß und Reiter zusammen sind keine zwanzig Franken wert.“ Dazu kam die erbliche Häßlichkeit der Valois, die klein und unansehnlich, mit schlotterndem Gange und dicken Köpfen umhergingen, fast alle linkisch und scheu, viele unter ihnen mit offenen Geschwüren behaftet. Mit welchem Abscheu wird Karl VIII. von den Italienern geschildert; dieses abstoßende Ungeheuer, verzerrt und verwachsen, unersättlich in seinen

Abb. 57. Aus dem Turiner Stundenbuch.

Begierden, dem in Mailand, Pisa und Neapel immer der schönste Strauß blühender Mädchen angeboten werden mußte, um seinen Heißhunger auf junge Weiblichkeit zu ersticken, und dadurch das Unheil der Verwüstung von der Stadt abzuwenden.

Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß in diesen traurigen Geschöpfen ein Sinn und Verständnis für die Feinarbeit der geschicktesten Buchmaler immer wieder auftaucht. Mochte es freilich nichts anderes sein als die kindische Freude am Bilderbuch, die sie in diesen kunstreichen Büchern blättern hieß, so war doch das Auge so sehr verwöhnt, daß nur die besten Meister es ihnen zu Gefallen tun konnten, und je deutlicher sie Welt und Leben schilderten bis auf die nichtigste Zufälligkeit des Anzugs und die derbste Schilderung bäurischer Unflätigkeit, um so sicherer waren sie des goldenen Lohnes, der ihnen reichlich gespendet wurde.

Abb. 58. Der Mai. Die Maienkönigin in „drap vert gay" gekleidet. Im Hintergrunde die Stadt Riom, die Hauptstadt des Herzogtums der Auvergne. (Aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry. Chantilly.)

Es ist nötig zu sagen, in wessen Händen diese Gebets- und Andachtsbücher mit ihrem Natursinn und der Freude an Landschaft und Feldarbeit sich befanden. Sie erzählen für die Krankenstube königlicher Patienten oder für die Schloßkapellen hinter hohen Mauern, in denen alte Hofdamen und fürstliche Nonnen die Langeweile kirchlicher Offizien mit dem lustigen Bilderschatz aus der schönen Welt draußen sich verkürzten.

Auch der Herzog Johann von Berry, der von 1340—1416 in siebenundsiebzig Lebensjahren ebenso große Barvermögen verbaut und für Bücher, Juwelen und Kostbarkeiten vergeben, als ungeheure Besitztümer und Liegenschaften durch geriebene Kniffe und unersättliche Länder-

Abb. 59. Der Lieblingssitz des Herzogs von Berry, das Weiherschloß Mehun-sur-Yèvre. (Aus dem Chantillycodex.)

gier zusammengebracht hat, ein Spekulant großen Stiles und ein Geist kleinsten Zuschnittes, ragt mit nichts über dieses Grundmaß des gelangweilten Sammlers und neugierigen Liebhabers hinaus. Er war dem vornehmen Wagnis ritterlicher Kühnheit abhold. Das steht ihm auf der Stirn geschrieben, so wie ihn Hans Holbeins Meistergriffel nach der betenden Grabfigur in Bourges gezeichnet hat. Ein kleiner, unansehnlicher Wicht, in plumper, kurzhalsiger Beleibtheit, war er für bequemen Müßiggang, aber nicht für Turnier und Waffengang geschaffen. Die gewöhnlichen Züge seines durch vorspringende Backenknochen eingeengten und von plebejischer Entartung verderbten Gesichtes tragen in ihren tiefen Falten und aufgetriebenen Knochenformen den Stempel jener Sucht und Gier, die in seiner Familie erbeigentümlich ihre Finger auf alles Schöne und Glänzende ausstreckt. Wie der Taugenichts in unstetem Wanderleben, befindet er sich zeitlebens auf der Wanderschaft zwischen seinen sechzehn Schlössern und Burgen; bald in Bicêtre und Concressault, bald in Riom und Mehun-sur-Yèvre. Er läßt in Poitiers und Bourges, in Nesle, in Paris, in Nonnette, Usson und Gien seine Bauleute schaffen, beaufsichtigt sie eine Weile, um weiter zu ziehen und für andere Lustschlösser und Feudalburgen Anweisungen zu geben. Der Nomadentrieb des unsteten Vagabunden liegt bei ihm in ständigem Widerstreit mit dem Baueifer großartigen Herrentums. Ein ganzes Heer von Künstlern steht seiner Befehle gewärtig, Baumeister, Marmorbildner, Steinmetzen, Maler, Wirker, Glasbläser und Lederpunzer, Spitzenklöppler und Kameenschneider, Goldschmiede und Juwelenhändler in allen Kaufstätten der Welt, in Venedig, Florenz, Limoges und Paris. Ihm gilt es nur zu sammeln und zusammenzuscharren. Und was ihn bei guter Laune hält, ist der ewige Wechsel der Zusammenstellung, indem er alte Gefäße und Schaustücke ihrer Edelsteine beraubt, um sie für neue zu verwenden. Er konnte nie fertig werden, weil er kein Ziel hatte. Daß sich bei diesem durch keine große Pflicht jemals unterbrochenen Sammlerdasein durch ständiges Vergleichen ein verfeinertes Auge ausbildete, ist natürlich; aber es blieb immer nur mit den gleichen Stücken seiner Liebhaberei beschäftigt, mit Bilderbüchern, Wandteppichen und edelsteinfunkelnden Kostbarkeiten, von denen das Goldene Rössel in Altötting die beste Vorstellung gibt. Solcher Wunderwerke besaß er viele, darunter eines von dreieinhalb Fuß Höhe mit den Figuren der hl. Dreieinigkeit, der Verkündigung, dem hl. Georg und hl. Michael, ganz übersät mit Edelsteinen, Perlen, Glasflüssen und Kameen. An diesem kostbaren Spielzeug hatte er seine ganz besondere Freude. Es war eine Art Weihgeschenk an seine eigene Frömmigkeit und Kunstliebhaberei, etwas aus der Gattung der Kaminzierate, Tafelaufsätze, Reliquien und Sammlerprunkwerke, wie sie die fürstlichen Kunstkammern noch des 18. Jahrhunderts gesucht

haben, weil die höfische Tändelei von jeher bei der Kirche Entschuldigungen gesucht und gefunden hat, um orientalische Juwelenschätze als Hausbesitz aufspeichern zu können, wie ein Kalif aus „Tausendundeiner Nacht". Wenn seine pfefferkornkleinen Äuglein auf diesen Wunderwerken blinzelnd ruhten und sein breiter, schlaffer Mund Anerkennung spendete, dann erstarb der Künstler, kniend vor dem eitlen Dickkopf, wie es uns manche Miniaturbildchen zeigen, und ließ sich seinen Lohn in barer Münze auszahlen. Draußen aber, vor den himmelhohen Mauern der Burgen, zieht der fleißige Bauer seine Furchen, pflügt, sät und erntet und löscht seinen Durst an einer Kanne Wein. So erzählen's — wie viele der Kalenderbilder seiner Andachts- und Gebetbücher!

Abb. 60. Der Turmbau zu Babel. Französisch (1423—30). London, Add. M. S. 18850 F. 17.
(Aus dem Stundenbuch des Herzogs von Bedford, des Regenten von Frankreich.)

Vielleicht wäre von seinen Gepflogenheiten und Herrlichkeiten mehr und Besseres zu sagen, wenn der Kunstgenius des französischen Volkes auch nur ein einziges seiner Wunderschlösser erhalten hätte. Aber da steht kein Stein mehr auf dem andern und wir sind für ihre Kenntnis fast ausschließlich auf die hübschen Kalenderbilder angewiesen, die dem alten Herrn im Betstuhl Freude machten, weil sie, eingestreut zwischen Bußpsalmen und Sterbegebete, statt des letzten Stündleins ihm den munteren Reigen seiner Erdentage so niedlich vor Augen führten.

Das Stilproblem des 15. Jahrhunderts hängt in Frankreich zusammen mit dem der weltgültigen Gotik des 13. Jahrhunderts. Aber von Anfang an zeigt es wie eine schwellende Knospe, die aufbrechen will, eine deutliche Umbildung, die langsam vorbereitet war und nicht plötzlich vollendet ist, aber sichtlich um sich greift und schließlich ein ganz neues Gesicht aufweist.

Einstweilen bleibt es noch bei den alten Formen und Spielarten, die in der Zeit der großen Kathedralbauten entstanden waren, ja es kommen nicht einmal wesentliche Neu-

Abb. 61. Der Meister des Stundenbuches des Marschall de Boucicaut. Das „Buch Salomonis" wird dem König Karl VI. überreicht. Im Hintergrund das Audienzzimmer des Königs. Paris, Bibl. Nat. Ms. Fr. 23279.

unternehmungen großen Stiles hinzu. In den Dombauhütten ziehen immer jüngere Geschlechter ein, und doch wird keins der großen Kunstwerke abgeschlossen. Was neu in Angriff genommen wird, ist meist kleiner im Maßstab und rechnet nicht mehr mit Bauperioden über Menschengedenken hinaus. Der einzige große Bau von St. Ouen in Rouen, wie stattlich auch seine Verhältnisse sein mögen, ist doch nicht mehr mit dem großen Wurfe einer ungehemmten Phantasie geplant und ausgeführt. Und Raymond du Temple und Jean Lenoir haben im Louvrebau und im Château von Pierrefonds auch nicht mehr die Stadtweite von Carcassone und der Hafenburg Aigues-Mortes vor Augen gehabt, sondern die knappe und auf die Person des Fürsten zugeschnittene Schloßbehaglichkeit eines Privatbaues, die nur durch die Enge des Befestigungsgürtels eingeschnürt wurde. Ebenso macht das Buch eine Umwandlung vom Riesenfolianten liturgischen Formates durch zur Handlichkeit und Bequemlichkeit des Taschenformates, wenngleich ein eigener Beutel nötig war, um es zu tragen und einzuhüllen. Selbst die geheiligte Einheit des Psalters paßt sich den neu entstehenden Bedürfnissen der Privatandacht an. Die Kirche erlaubt eine abgekürzte und der persönlichen Andacht dienende Abart des officium divinum, indem sie durch Weglassung einer Mehrzahl der Psalmen und durch Einbeziehung der Gebete, wie sie durch die kanonischen Horen für die Nacht- und Tageszeiten vorgeschrieben waren, als Frühmette, Laudes, Prim, Terz, Sext, Non und Complete, ferner durch den Anhang des Officium beatae virginis eine neue Form des liturgischen Gebetbuches schuf. Dieses ist das Stundenbuch oder livre d'heures, das die alten Psalterien, Lektionarien, Antiphonarien und Hymnensammlungen wenigstens für den Laiengebrauch

ganz verdrängte. Überall verzichtet man darauf, das Kathedralformat der kirchlichen Alleinheit, das in den Riesendomen des 13. Jahrhunderts allumfassend vor Augen stand, für gleichwertige Bauten von neuem zu verwenden. Die Sainte-Chapelle im alten Palais, die Hofkapelle im Château von Poitiers, die Zunft- und Stifterkapellen in den alten Gotteshäusern zeigen, worauf es der neuen Zeit ankommt. Sie will aufbauen und hinzufügen, aber immer nur auf den Anstoß hin, den die im Sinne der Staats- und Gesellschaftsordnung allein für sich bestehende Einzelperson gibt. An die Stelle der feudalen Großwirtschaft tritt die Familien- und Privatwirtschaft. Auf dem festen Grunde der alten Compendien entstehen Teilausgaben und Einzelbücher, schließlich das zum selbsteigenen Gebrauch bestimmte Handbuch als vademecum. Überall wird die Einzelperson Maßstab und sogar Zweck künstlerischer Unternehmungen. Die gewaltigen Formen mittelalterlicher Anschauung schrumpfen zusammen und legen sich in wohlabgepaßten Verhältnissen an den Leib des Einzelmenschen, wenngleich als Idee und begriffliche Einheit die alten Verbände der kirchlichen und feudalen Organisation weiter bestehen bleiben.

Abb. 62. Jean Wauquelin, der Übersetzer der Chronik des Hennegau von Jacques de Guyse, übergibt sein Werk dem Herzog Philipp dem Guten. Ca. 1446. Brüssel, Bibl. Roy. Ms. No. 9242.

Auch das Stilproblem ist noch im Formenkreis der Gotik des 13. Jahrhunderts verankert. Aber auf der neuen Fläche des 15. Jahrhunderts ist es anderen Strömungen ausgesetzt und lebt in einer anderen Luft. Die Hauptelemente der gotischen Stilkräfte gehen in die neue Zeit über, um dann in den ersten zwei Jahrzehnten eine innere Umbildung zu erfahren. Es bleibt bei dem Flächendrang der Malerei, bei der formgestaltenden Umrißzeichnung der Linie und in der Figurenbildnerei beim Typus, d. h. bei der Richtung auf die Allgemeinheit der Gattungsbegriffe, die den Eigenwert der Persönlichkeit nur insofern anerkennt, als sie den typischen Wert im Einzelwesen zum Ausdruck bringt. Es bleibt aber auch bei der rein religiösen Abstufung der Gefühle, und das Erlebnis der inneren Erfahrung, die immer zarter und feinfühliger dem Anstoß von außen antwortet, gilt nach wie vor in erster Linie dem Verhältnis der Seele zu der übersinnlichen Welt.

Ist also in vielen, sogar in den Grundelementen der Stil des 15. Jahrhunderts entstanden durch das Wachstum und die Entfaltung jener Formen, die aus der Kunst der französischen Kathedralgotik hervorgegangen waren, so ist doch andererseits eine Stilwandlung unverkennbar, deren Anzeichen zwar zurückreichen in die Regierungszeit Johanns des Guten und seines Sohnes Karl V., die aber doch deutlicher und eigenwilliger wird, gerade als sie die Schwelle des neuen Jahrhunderts überschreitet. Diese Stilwandlung ist nicht bloß eine Beugung des alten Stilwillens; dazu ist sie viel zu tiefgreifend und umfänglich, und es ist auch von allem Anfang deutlich, daß sie auf andere Ziele gerichtet ist als früher. Die Ziele aber

Abb. 63. Das goldene Rössel von Altötting. Neujahrsgeschenk der Isabella von Bayern zum Jahre 1404 an Karl VI. von Frankreich. Der König Karl VI. „le fou" kniet vor der Mutter Gottes. Ein Ritter hält den gekrönten Helm, wie ein Weihgeschenk. Ein Stallmeister hütet das Lieblingsroß des Betenden.

sind nach ihrer Art dem auf das Irdische gekehrten Geiste des neuen Jahrhunderts und der darauffolgenden lateinischen Renaissance verwandter als dem Jenseitsglauben der mittelalterlichen Gotik und liegen daher auch unseren Tagen näher als das mittelalterliche Wesen des scholastischen Denkens. Deshalb kann man sagen, daß der Kern der neueren und gegenwärtigen Kunst im Gegensatz zur mittelalterlichen erkennbar wird von jenem Augenblick an, wo die Stilwandlung des 15. Jahrhunderts sich vollzogen hat.

Ehe wir die Art der neuen Ziele bestimmen, ist es nötig, über die Quellen ein Bild zu gewinnen, aus denen die Elemente der Stilformen stammen. Kein Stil entspringt dem schweren und gedankenerfüllten Haupte der herrschenden Kunst, wie Pallas dem Haupte des Zeus, fertig gerüstet und zum Angriff bereit. Lange dauert oft die verborgene Vorbereitung im Schoße der unruhigen und von Sehnsucht erregten Zeit, bis die Stunde der Reife geschlagen hat. Noch viel weniger ist das neue Geschöpf ein wirkliches Original, wofür doch nur ein Wechselbalg gelten könnte, vielmehr trägt es von Anfang an alle Merkmale der Züchtung und Zeugung und bleibt ein natürliches, wenn auch ein wenig aus der Art geschlagenes Glied im Stammbaum der Entwicklung.

Abb. 64. Aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry. Chantilly.

Der Stil des 15. Jahrhunderts ist vom ersten Augenblicke an ein ungebärdiges und aus den Verhältnissen geratenes Geschöpf, das der etwas in die Jahre gekommenen Frau Gotik die Geburtswehen gar unerträglich machte, ähnlich wie Gargantua Frau Gurgelmilten arg zusetzte, als er an den Tag drängte. Als dann der junge Bursch auf seinen Beinen stand, tat er denn gleich so keck und übermütig, daß kein kundiges Auge ihn für den Sprossen eines so frommen und züchtigen Geschlechtes halten wollte, wie es doch die gute alte Zeit war, die den Blick allweil gen Himmel kehrte und dabei doch guter Hoffnung ward. Freilich ist dabei begreiflich, daß das Blut, das in den Adern des neuen Weltbürgers floß, ein ganz besonderer Saft war.

Der neue Stil ist ein Mischstil von Anfang an und erst allmählich gelingt es ihm, die fremden Bestandteile — und das sind vornehmlich die schwächlichen und gefühlsseligen Zusätze aus der hochkirchlichen Denkungsart der Papstburg in Avignon (die 1282 begonnen, 1397 vollendet war) — abzustoßen und den kräftigen und lebensstarken Blutkörpern aus der germanischen Welt des flämischen Nordens freie Bahn zu schaffen, während die eigentliche Blutflüssigkeit der Pariser Stil bildete, der die südlichen und nördlichen Elemente in sich aufnahm. Drei Hauptquellen also sind zu unterscheiden: einmal die Kunst von Avignon, dann die des nordfranzösisch-flandrischen Gebietes zwischen Somme, Maas und Schelde, schließlich die Pariser Kunst, die unter den Valois bis zu Karl VI. (von 1328—1422) eine ununterbrochene und immer sich steigernde Epoche der Blüte und des Reichtums durchgemacht hatte.

Die Kunst von Avignon setzt ein mit dem Exil der Päpste (1309) und ist bei dessen Ende (1375) durchaus noch nicht abgestorben, sondern triebkräftig genug, um das ganze folgende Jahrhundert noch bis zum Einsetzen der italienischen Renaissance ein wenn auch provinziales, so doch selbständiges Dasein zu führen. Durch die Päpste, die mit dem Riesenbau des Schlosses von Avignon gewaltige künstlerische Aufgaben auf ihre Schultern nehmen, gelangen eine ganze Anzahl italienischer Meister auf den Boden der Provence. Südfrankreich wird derart zu einer Pflanzstätte der italienischen Kunst, und da der stille Einfluß der heidnischen Antike und später der provenzalischen und aquitanischen Kunstblüte von Arles und Saint-Gilles, von Toulouse und Narbonne noch nicht aufgehört hatte, so ist auch dieser neue Stil der Exilpäpste, wie jede übertragene Kunst, die auf einem alten Kulturboden Wurzel schlägt, eine Mischkunst. Die eingewanderten und vom päpstlichen Hofe begünstigten Kunstformen sind allerdings rein italienische. Indem wir uns die

Abb. 65. Krönung Mariä.
(Aus dem Chantillycodex, dem Stundenbuch des Herzogs von Berry.)

Person ihres Hauptträgers vergegenwärtigen, des Sienesen Simone Martini, der 1339 nach Avignon kommt und dort bis zu seinem Tode (1344) lebt, werden wir auch über den Charakter und die Herkunft dieses Stiles klar.

Er knüpft an die großen Errungenschaften Giottos an und gewinnt von diesem größten Schöpfer malerischer Kunstübung den Kern der Grundsätze und den tausendfältigen Kanon seiner neuen Erfindungen. Aber wie Simone, der Sienese, nur an eine einzige Seite des großen Florentiners Anschluß findet, weil seine Natur für den ganzen Umfang des Stilschöpfers nicht ausreichte, so gelangt auch auf dem provenzalischen Boden nur ein ganz bestimmtes Element zur Ausbildung: das sienesische. Dieses aber ist die weibliche Seite an dem männlichen Stile Giottos; sie ist das Weiche und Fromme, sie ist die zarte Hingabe und zitternde Innigkeit. Und da die lyrische Gefühlstiefe des heiligen Franz von Assisi in Siena einen freudigeren Widerhall fand als die volkstümliche Breite seiner Erzählung und seines weithin reichenden Wirkens, so ist durch sie auf französischen Boden nicht die starke Kraft der Wandbilder Giottos, sondern die demütige Entsagung und vergeistigte Leiblichkeit, oder wenn man will, die körperlose Geistigkeit der italienischen Trecentokunst herübergekommen. Das Mittelalter hat die Kunst von frühester Jugend an unter die strenge Zucht kirchlicher Erziehung genommen und hinter den hohen Mauern der scholastischen Begriffe vor dem frischen Winde der Welt bewahrt. Kanonische Pflichten drückten von jeher auf den jungen Schultern ihrer aufwachsenden Kraft. Weltflucht und Jenseitsglaube haben mit des Gedankens Blässe ihre Wangen überzogen. Ihr Anblick läßt die straffe und hochgemute Frische des Willens vermissen, der ihrer schwärmerischen Phantasie den festen Rückhalt eines lebenskräftigen Körpers gegeben hätte. Gebeugten Hauptes und mit demütigem Nacken, schwach in den Hüften und auf dünnen Gelenken fußend, ist sie das Gefäß einer seelischen Überbürdung mit gesundheitsschädlichen Vorstellungen von dem Unwert irdischer Luft und menschlichen Daseins. Der Inhalt jener Begriffe, die die Blutwärme des Lebens herabdrücken, hat ihre Adern überschwemmt und verwässert und in ihnen jene zehrende Gruppe großgezüchtet, die eine fiebrige Schwäche des Herzens hervorrufen und den zitternden Leib zum Opfer qualvoller Angstzustände machen. Als ein Heilmittel gegen die Anfälle leiblichen Kraftzuwachses verabreicht, wird die Gebetstiefe und Innerlichkeit der Andacht zum Schädling geistigen Wohles. Mit untrüglicher Deutlichkeit spiegelt sich diese Zermürbung des

Willens in der Kunst, und die Romanen waren auch in der Gefolgschaft zur Gefühlsekstase leidenschaftlicher als die nordischen Germanen. Ihnen liegt es immer nahe, um des Begriffes willen auch die mahnende Stimme des gesunden Menschenverstandes zu überhören. Und der Begriff in seiner überpersönlichen Allgemeinheit hat nirgendwo solche Auflösung von Sein und Wirklichkeit zustande gebracht, als im heißen Süden und in der rationalistisch hellen Luft französischer Kultur.

Abb. 66. Krönung Mariä. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Die scholastische Schullehre, die die Begriffe als etwas Wirkliches und Dauerndes ansah und ihnen ein reales Dasein in Zeit und Ewigkeit zuschrieb, beförderte die Begriffsverdichtung und nahm sie für die eigentliche Aufgabe der Kunst. Aber wie ihr bei solcher Denkart, die die metaphysischen Begriffe in eine Ordnung sachlicher und gegenständlicher Werte einschloß, die überpersönlichen Begriffe der Willensfreiheit, der Kraft und Stärke, der Selbstbehauptung und des individuellen Wertes unter den Fingern zerrannen, ebenso leicht begünstigte sie die zarten Gestalten aus der Begriffswelt der Hingebung, der Frömmigkeit, der Sehnsucht, der Geistigkeit und der Weltverachtung. Keine Schule der europäischen Kunst hatte für die Werte der Menschenscheu und Gottesinnigkeit eine so glückliche Hand wie die sienesische. Es war ein Schatz besonderer Art, den sie in ihren Werkstätten barg und pflegte und der, um nichts vermindert, unter der Obhut ihres Meisters nach Avignon überführt wurde.

Ein sienesischer Einschlag kam derart in das an sich schon feine Gewebe gotischer Malerei französischer Art und verband sich mit ihm leicht und ohne technische Schwierigkeiten oder innere Widersprüche; denn sowohl in der Wandmalerei wie vornehmlich in der Miniaturenkunst hatten verwandte Richtungen sich die Hand gereicht. Siena und die französische Gotik schöpften aus dem gleichen Seelenborn der Passionsempfindungen, der kirchlichen Moralbegriffe, und in beiden Kunstschulen war der Sinn auf die christliche Erztugend der Jenseitshoffnung gerichtet, die mit anmutigem Lächeln auf irdische Freuden verzichtet und nur von dem einen Kummer beschattet wird: daß die Stunde der Einkehr in die himmlischen Gefilde noch nicht gekommen ist. Verwandte Richtungen treffen sich, aber Giottos starker Formensinn gab selbst dem sienesischen Abbild seiner festgefugten Schöpfungen ein solches Übergewicht, daß auf provenzalischem Boden wenigstens das französische Stammgut frühgotischer Bildvorlagen und Figurengebung fast bis zum letzten aufgezehrt wurde. Eine sienesische Kunst entfaltet sich im Glanze päpstlicher Hofhaltung. Als Wandmalerei

Abb. 67. Aus dem Turiner Stundenbuch.

hat sie die großen und zahlreichen Gemächer auf allen Wänden überzogen. Sie drang in die Kirchen und Kapellen der Provence und bewahrte dort einen wehmütigen Schimmer sienesischer Traumseligkeit bis weit in das Jahrhundert des Königs René von Anjou.

In den Büchern aber, die die Illuminatoren (enlumineurs) mit ihren süßen und empfindsamen Bildern schmückten, berückten sie das Auge aller fürstlichen und kirchlichen Kunstkenner, die durch den päpstlichen Regierungssitz nach Avignon gelockt, die Werkstätten der kunstgeübten Buchmaler aufsuchten und dort kostspielige Meisterwerke erwarben, um sie in die Heimat mitzuführen. In die entferntesten Schlösser und Kirchen mitteleuropäischer Residenzen gelangten auf diese Weise sienesische Einflüsse. Wir begegnen ihnen in England, in Köln, in Nürnberg und vornehmlich in Prag, in Burg Karlstein und in böhmischen Klöstern. Was die verschüchterte und in dem friedlichen Gartenland Toskanas von den großen Weltstraßen abgelegene Mutterkunst Sienas nicht vermochte, das bewirkte die Tochterkunst in dem päpstlichen Avignon: sie wird zum Ausgangs- und Mittelpunkt einer weltgültigen Form- und Farbenstimmung, die bis an die weitesten Grenzen der Christenheit vordrang. Aber ihr Zauber wirkte in der Nähe stärker und machte sich dem Geschmack der französischen Kunstliebhaber untertan und damit die Hand der meisten Buchmaler gefügig, die für das Königshaus und seinen Verwandtenkreis oder für die reichen Kirchenfürsten und ihre Diözesanen arbeiteten.

Paris wurde von Siena erobert. Die Tatsache ist unbestreitbar, wenn sie auch merkwürdigerweise von den französischen Kunsthistorikern nur mit Vorbehalt und Widerstreben zugegeben wird. Wohl haben sie ein gutes Recht, auf die ununterbrochene Kunstübung hinzuweisen, die seit Ludwig dem Heiligen in Paris die schönsten und besten Erzeugnisse der bevorzugten Werkstätten beherrscht. Aber gerade zu Anfang des Jahrhunderts, als Jean Pucelle, den wir von 1319 an und vornehmlich mit seiner lateinischen Bibelausstattung von 1327 in der Hauptstadt Frankreichs nachweisen können, die Gunst der Verwöhnten an sich riß und von überall her, auch aus dem Norden und von England die ausgesuchtesten Formeln des Zarten und Gewählten, gleichsam die Treibhausblüten einer feingezüchtetne Gebets- und Andachtskunst zusammensuchte, kam ihm die sienesische Linie und Farbe just gelegen, und nach ihrer Palette der dünnen gebrochenen und zart schimmernden Zwitterwerte stimmte er seine Bilder ab. Die Innigkeit und engelzarte Unschuld seiner Geschöpfe verstieg sich bis zum Unbegreiflichen und verflüchtigte den festen Kern des Kanons, den er von Giotto ebensosehr wie von der festen Zeichnung des Ludwigspsalters übernommen hatte, bis zu einem

solchen Grade, daß seine Bücher eher für den Sphärengesang himmlischer Heiligen bestimmt scheinen als für die ungeschulten Kehlen sterblicher Beter, mochten es auch verwöhnte Prinzessinnen und fürstliche Nonnen sein. Was die Natur an feinsten Stoffen und flüchtigsten Schillerfarben hervorgebracht hat, ist gerade gut genug, um in diesem Paradiesgärtlein der Unschuld und des Kinderlallens ausgestreut zu werden, gleichsam als das irdische Spielzeug seliger Englein und himmlischer Geister. Das Auge wird beschäftigt mit dem Allerzierlichsten und Empfindlichsten, wofür der grobe Tastsinn des Menschen kaum empfänglich ist; es sieht Libellenflügel und Schmetterlingsstaub auf gaukelnden Faltern, die zarten Fühler der Schnecke und die Saug- und Kletterfüßchen von Schlingpflanzen und Winden, Spinneweben und die nadelscharfen Spitzen der Dornen, das bunte Gefieder der Meisen und Stieglitze, Finken und Goldfasanen, geschwinde Eidechslein und hastige Wiesel, dazu Blumen und Blüten der buntscheckigen Frühlingszeit zwischen haardünnen Ranken und zitternden Blättern und hie und da den harmlosen Spuk von drolligen Äfflein und kindlichen Spaßvögeln, die sich in Mönchskutten und Narrenkleider gesteckt haben oder den glotzäugigen Schrecken einer fauchenden Eule.

Abb. 68. Die Muttergottes im Engelreihen. Von dem Zweiflügelaltar König Richards II. von England im Besitz des Lord Pembroke in Hilton House. Pariser Arbeit gegen 1396.

Die Einrahmung der Textspiegel auf den Buchblättern in immer neuem Wechsel — ob sie um Psalmen und Litaneien, um Totengebete oder Hilferufe aus tiefer Not ihre Rahmen schlingen, erwecken mit diesem Tand und zerstreuendem Kinderspiel immer wieder die Erinnerung an das verlorene Paradies und was davon in diesem Jammertal an Schönem und Lieblichem noch übrig geblieben ist. Es besteht also eine Dissonanz zwischen dem tirilierenden Rankenmotiv und dem Mollton der Litaneien und Buß-Psalmen, sowie zwischen Weltlust und Bußpflicht. Doch überwiegt im Bildeindruck das bunte Laubwerk der Ranke. Aber der Ton dieser Fabulierkunst, die ihren Pinsel in die fröhlichsten Farbenschälchen sommerlicher Herrlichkeit taucht, ist so hochgestimmt, daß hier ein Äußerstes erreicht ist, das nicht mehr überboten werden konnte. Wie wenig paßt der geläufige Fachausdruck der „Drôlerien" für diese Wunderstücke einer Arche Noah, mit der die lustige Kinderwelt eines Glücksvogels bevölkert werden könnte. Der Maler dieser bunten Firlefanzereien war im Grunde ein Lobsänger der ersten Schöpfungstage, und wenn er seine Schätze bereithielt, so waren sie nicht für die Hand des Kobolds und Schalksnarren bestimmt, sondern für Elfen, Waldgeister und für König Oberon selbst. Nur fehlt außer dem dünnen Fädchen einer Ranke jede innerliche Verbindung zwischen dem Tausenderlei dieser wie aus einem Zauberkasten ausgeschütteten und liegengebliebenen Kinkerlitzen.

Die Lustigkeit der Rankenverzierungen, wie sie Jean Pucelle übernommen und auf das fröhlichste ausgebildet hat, stammt auch allem Anschein nach aus Italien, doch war seine Kunst nicht allein von dorther bestimmt. Es gab noch einen zweiten Kunstkreis, der schon

Abb. 69. Kreuztragung von Simone Martini aus Siena. Paris, Louvre.

zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Frankreich seine Wirkungen ausstrahlt und im Laufe desselben immer stärker und bedeutsamer wird, so daß er bei der Wende zum 15. die weitaus überragende Rolle der Frankreich bestimmenden Einflüsse übernimmt. Das ist das Kunstgebiet zwischen der Somme, Maas und Schelde. Geographisch und politisch umfaßt es das Artois, die Picardie, Flandern, Hennegau und Brabant, von denen ein Teil, wenigstens die Picardie, aber noch nicht das Artois, in diesem Zeitraum zur Krone Frankreichs gehörte. Aber auch das Herzogtum Burgund hat zeitweise dies Gebiet oder Teile desselben in Besitz gehabt. Im wesentlichen entspricht es dem heutigen Belgien und den nordöstlichen Departements Frankreichs. Um das geschichtliche Wechselspiel in dem Besitz dieses Landes recht zu kennzeichnen: es ist am Nordwestrande von jeher Europas blutigster Kriegsschauplatz gewesen. Dem Stamme nach ist das Land von jeher mit germanischen Völkern stark durchsetzt gewesen, die als Flamen an der Schelde in Flandern und Brabant noch heute den überwiegenden Teil ausmachen, während sie als Wallonen im Hennegau mit keltischer Rasse vermischt, eine eigene Sprache und sehr deutlich unterschiedene Gewohnheiten und Lebensformen besitzen und nur im Artois und in der Picardie die französische Art und Sprache ausschließlich angenommen und beibehalten haben. Das Völkergemisch auf diesem Boden ist der Grund zu einem sehr lebhaften Austausch verschiedenartiger Kulturen, bei dem die germanische und die romanische, gelegentlich auch die englische, um das Übergewicht gestritten haben. Es ist aber auch der Grund zu dem ausgesprochenen Mischcharakter seines Volkstums, der sich in Kunst und Schrifttum, in Sitten und Sprache, in Temperament und Lebenshaltung bis auf den heutigen Tag bewahrt hat.

Im 14. und 15. Jahrhundert tritt allerdings, wenigstens in der Kunst dieses Bereiches, ein besonderer und starker Zug deutlich hervor. Seit dem Mittelalter des 13. Jahrhunderts kreuzen sich hier dauernd Ströme englischen und französischen Stiles. Die Geschichte der Bilderhandschriften setzt diese Tatsache in besonders klares Licht. Geben und nehmen wechseln hier ab. Bald ist der Pariser Ton bestimmend, dann wieder die Kunstübung englischer Maler. In der Zeit des Jean Pucelle gewinnt die Eleganz und Feinheit der englischen Künstler, die in den Psaltern des Robert de Lisle, des Edmond de Laci und vor allem in Queen Mary's Psalter Bilder von auserlesenem Geschmack und einer spitzenartigen Feinheit der Zeichnung und Grundierung hervorbringt, so sehr an Boden, daß sich ihre Muster auch in den Pariser Werkstätten einfinden und zur Nachahmung veranlassen. Jean Pucelle ist davon nicht unberührt geblieben, aber nur vorübergehend tritt die weitgetriebene Eleganz künstlerischer Arbeit hier in den Vordergrund. Der wesenbestimmende Zug, der auf dem

flämischen Boden zuerst deutliche Formen annimmt und sich mit unwiderstehlicher Triebkraft hervordrängt, indem er alles an sich reißt und verwertet, was dem Ausdruck dieser Willensrichtung dienen kann, ist ein durchaus anderer und in seiner stilbildenden Kraft von längerer Dauer und tieferem Gehalt als die feingetriebene Technik und der erlesene Zartsinn der englisch-französischen Psalterhandschriften, die Jean Pucelle berückt und zum verwöhnten Lieblinge der Pariser Hofkunst gemacht haben. In einer etwa fünfzigjährigen Entwicklung, von der Mitte des 14. Jahrhunderts an bringt dieses französisch-wallonisch-flämische Gebiet, das eine Einheit darstellt, ohne einen Namen für diese Einheit zu besitzen, eine Reihe von Künstlern hervor, die sich gegenseitig in die Hand arbeiten und von Geschlecht zu Geschlecht ihre Erfahrungen einander weitergeben, um das erst geahnte und dann erkannte Ziel zu erreichen und in feste Formen zu fassen. Es handelt sich hierbei nicht um ein weibliches Empfangen fremder Einflüsse und ausländischer Kräfte, sondern um einen männlichen Willen, der sich für eine Sache einsetzt und sie zu Ende führt. Allerdings hatte er es nicht nötig, sich gegen widerstrebende Mächte durchzusetzen, sondern wird in seiner Arbeit gefördert durch die allgemeine Erwartung der Zeit.

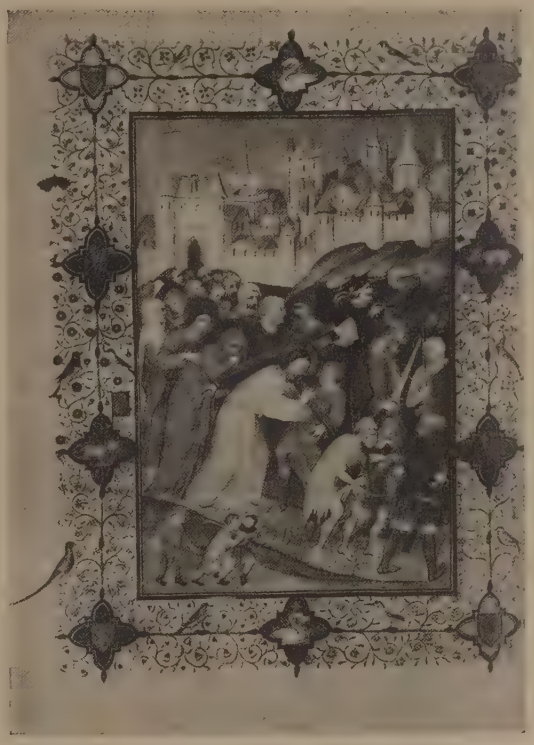


Abb. 70. Kreuztragung. Brüssel, Bibl. Roy. Ms. 719.
(Aus einem Stundenbuch des Herzogs von Berry.)

Denn seit Beginn der Gotik hat der Natursinn niemals ganz aufgehört, die Blicke aller großen Meister der Malerei und Bildnerei immer wieder auf die Wirklichkeit zu lenken. Er setzte ein mit einer erstaunlichen Beobachtungsschärfe, die er dem Wachstum und der natürlichen Erscheinung der Pflanzen widmete, um sie in dem Laubwerk der Ornamente zu verwenden. Dann bemächtigte er sich auch der menschlichen Form und gab sein Bestes her, um ein blühendes Geschlecht der Ritterlichkeit und Weltlichkeit zu schaffen. Und seit Giotto wieder die Kunstweisheit der antiken Formen erkannt und von ihr aus sein Auge in die Wirklichkeit des Lebens und Geschehens getaucht hatte, da kam auch durch den italienischen Kunststrom, der auf französischen Boden übertritt, ein Tatsachensinn, der seine Früchte trug. Es läßt sich eine Zeit unterscheiden, in der die mittelalterliche Begriffsformel mit dem neugewonnenen Tatsachenstil in Widerstreit gerät und um die Oberherrschaft ringt, bis schließlich die scholastisch-byzantinische Hülle fällt und ihren Inhalt, soweit er Empfindung und lebendiges Gefühl ist, in die neue Wirklichkeitsbeobachtung ergießt. Von allen Seiten her wird neuer Stoff herbeigetragen, um die Ausdruckskraft des gegenständlichen Tatsachensinnes zu stärken.

An den avignonesischen Schwarmbildern der Passionen und der Märtyrerlegenden ist er ebenso deutlich erkennbar wie in den Pariser Hofwerkstätten der Bibelpsalter- und

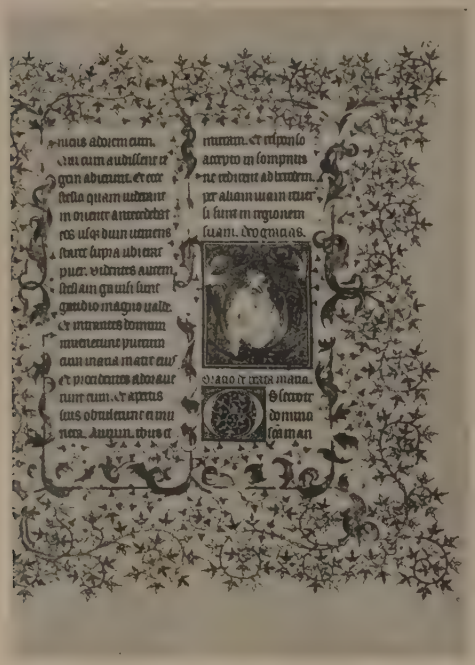


Abb. 71. Aus einem Pariser Stundenbuch, Oratio de beata mana. London, Ms. 32454. F. 12. Frühestes 15. Jahrhundert.

Breviarienmaler. Die Bilderausstattung der Chroniken und Romane fördert besonders die eben erwachte Fähigkeit in Kleidung, Waffenwerk, Schmuck, in Rangabzeichen und Zieraten, aber ebenso in der Schilderung des Schauplatzes und der Hintergründe, der Stadtansichten, der Kampfplätze, Lustgärten und Bankettsäle, das Auge mit einem natürlichen Eindruck in eine Wirklichkeitstäuschung hineinzuziehen, die zwar noch nicht vollkommen ist, aber in festen Einzeldingen und greifbaren Raumvorstellungen schnell zunimmt. Ansätze zu solch einem neuen künstlerischen Beginnen sind also überall da. Der Zug der Zeit verlangt es. Selbst in Avignon findet er in der päpstlichen Hofburg eine Stätte neben der geistlichen Malerei, die in Kapellen, Altarbildern und Büchern herrscht. Denn auch der päpstliche Hof leistete sich in dem milden Jagdvergnügen des hl. Petrus beim Fischen in Weihern und Bächen oder in der Belustigung aller Südeuropäer beim Vogelfang, dann bei der Falkenjagd und dem harmlosen Spaß der Obstlese einen kleinen Anteil an den weltlichen Vergnügen der Ritterschaft. Davon erzählen die lebendigen Schilderungen, die sich in der Tour de la Garderobe aus dem zweiten Teil des 14. Jahrhunderts erhalten haben. Sie sind uns wertvoll als Zeugnisse eines scharfsichtigen Natursinnes und eines echten Wandstiles, der dem Flächendrang so feinfühlig nachgibt, daß die Wirkungen der Wandteppiche völlig erreicht sind, ehe sie noch von der flandrischen Teppichwirkerei weiter ausgenützt und durchgebildet werden. Aber nirgendwo ist die analytische Einzelbeobachtung als Voraussetzung und die synthetische Zusammenfassung als Leistung von einem so schnellen und günstigen Verlauf, als auf diesem nordischen Boden, auf dem die bürgerliche Bevölkerung zwischen Meer und Gebirge im engen Beieinander des Rassen- und Sprachgemisches den Blick erzieht sowohl für die Weiträumigkeit der Küste und der unendlichen See, wie für das lebendige Getriebe innerhalb der Stadtmauern und auf dem fruchtbaren Boden einer gesegneten Ackerscholle. Seiner ganzen Geschichte nach sucht dieses Land, dessen eigentliche Grenzflüsse Seine und Rhein sind, eine ganz selbständige Stellung zwischen den beiden großen Staatskörpern Frankreich und Deutschland zu erlangen, wobei es auch englischem Wesen gegenüber ebenso willig als Handelsmacht ist wie vorsichtig auf der Hut als Festlandsvolk.

Hinter dem Gebirgswall der Ardennen und des Rheinischen Schiefergebirges gelegen, ist dieser Landstrich bei geringer Tiefenausdehnung und verhältnismäßiger Breite nichts anderes als ein großes Kulturdelta, in dem die Ströme geistiger Arbeit und verschiedenartiger Gesittung innerhalb ihres Mündungsgebietes sich aufs engste miteinander berühren und vermischen und bei der Rückendeckung durch den Gebirgsstock vor einer Rückstauung gesichert sind. Niedersächsische, rheinische, lothringische, burgundische und französische

Bestandteile aller Art, kurz ein buntes Gemisch europäischen Volkstums trifft sich hier zusammen zu einer ungehemmten Auseinandersetzung, die nur dazu führen kann, die Elemente der Verschiedenartigkeit unter dem Druck einer beständigen Kampfstimmung zu verinnerlichen und zu verstärken. In der Übergangszeit nun von der mittelalterlichen Gotik lehrhafter Begriffe, die innerhalb der Christenheit auf Weltgültigkeit Anspruch machten, zu der neuen Zeit des persönlichen Selbstbewußtseins, das durch kritische Gedankenbildung nur für das eigene Ich Verantwortung erstrebte, hatte sich in diesem Gebiet ein Brennpunkt europäischen Lebens entwickelt, der nur einer leuchtturmähnlichen Warte, wie es die Sorbonne in Paris war, bedurft hätte, um sein Licht weiter zu tragen, als es geschah durch den Vertrieb seiner Gedanken und Kunstwerke, die auf den Land- und Seestraßen ebensosehr den skandinavischen und baltischen Norden, wie den iberischen und italienischen Süden erreichten.

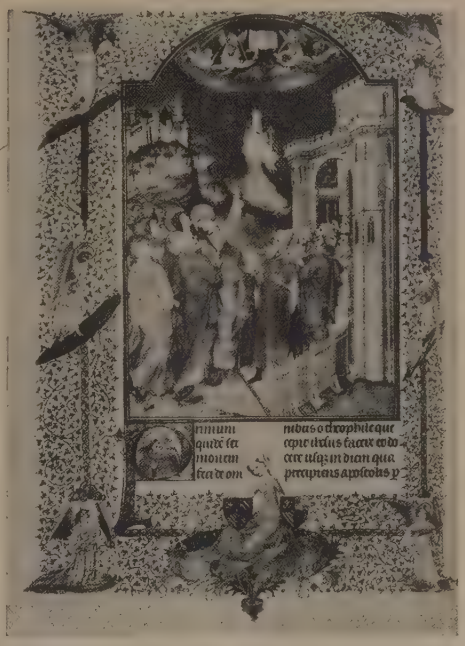


Abb. 72. Christi Himmelfahrt. In der Ranke sechs Engel mit Lauten. In der Hand der sitzenden Frau das Wappen des Herzogs Johann von Burgund und der Margarete von Bayern, vermählt 1385. London, Ms. Harley. 2897.
(Aus einem unvollendeten Pariser Breviarium.)

Aber dies Land war ein Sondergebiet, war eine Zwischenmacht, ein Einschiebsel, das mit der Kraft der Eifersucht zur Abwehr und Aufnahme gleichermaßen bestimmt, zu der geistigen Mühle Europas wurde, auf deren Malter das Korn der besten Kulturen aufgeschüttet war. Unter derartigen Verhältnissen entwickelt sich aber, viel mehr als die phantasievolle Weitschweifigkeit und die grüblerische Innigkeit, der unerbittliche Tatsachensinn, der mit kritischem Geiste den Wert der Dinge prüft, ihre Form in scharfen Umrissen festlegt und ihnen eine Prägung aufdrückt, die ihnen den Weg in alle Welt öffnet.

Dies Land ist zur Hochwarte des Naturbegriffes im künstlerischen Leben der europäischen Geschichte geworden, nachdem die Welle humanistischer Renaissance vom Süden her die Länder Europas überflutet hatte. Die unbestechlichen Beobachter der Tatsächlichkeit sind aus diesem Landstrich hervorgegangen. Sie wurden dadurch die Entdecker der augenberückenden Ausdrucksmittel einer Kunstdarstellung, die das Weltbild mit seinem Leben und Geschehen in einem Blendspiegel auffängt und mit täuschender Deutlichkeit auch das Kleinste zurückwirft. Derart sind sie von Hubert und Jan van Eyck bis zu Rubens und Rembrandt so große Apostel der irdischen Wahrheit geworden, daß sie den Wettbewerb der südlichen Romanen völlig aus dem Felde schlugen und eine neue Kunstsprache schufen, die in jedem Wort und vor allem in der Grundanschauung sachlicher Ernst, irdische Gegenwart und leidenschaftlicher Gegensatz gegen die Begriffrealität des Mittelalters und das Ideenpathos der Renaissance ist. Das Zeitlose aber, das jedem Kunstwerk als ein geheimer Bestandteil seines Wesens eigen ist, liegt für sie nicht mehr in der Dauer der dargestellten Begriffe und in dem lückenlosen Zusammenhang eines dogmatischen Systems, noch in der Macht der

Abb. 73. Kreuztragung.
(Aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry. Chantillycodex.)

übermenschlichen Körperlichkeit, sondern in dem einfachen Walten der Stimmung oder in der schwebenden Beziehungslosigkeit von Menschen und Dingen zu einer undurchsichtigen Tiefe des Hintergrundes, in der sich Diesseits und Jenseits wie in einer poetischen Ferne leise berühren.

Seinem Wesen nach ist dieser Stil des flämischen Nordlandes der künstlerische Gegensatz zu dem des provenzalischen Südlandes. Er ist auf die Welt der Erscheinungen gerichtet, auf die Einzeldinge, auf das Seiende und Wirkliche in jeder gewachsenen und gebildeten Form, wie jener ein Stil der Begriffe und Vorstellungen ist, ein Abbild jener lebenverneinenden Ideale, die in der irdischen Luft gleich den Faltern umherschweben, gebrechlich, unstet, verlockend, aber unwägbar und nichtig. Deshalb steckt in der Wirkungsform seiner Ausdrucksmittel nur ein entfernter Nachhall des Lebens, weil sie das verstandesmäßige Erzeugnis einer Innerlichkeit sind, die sich in den abgeschliffenen Formen der Baukunst, also im Linearen, Begrenzten und Errechneten wohler fühlt, als im Strome des Geschehens und der Zufallsfügung der Dinge und Zustände. Er drängt auf das Weltliche wie jener auf das Kirchliche. Er stellt sich auf den festen Grund der Mutter Erde und beginnt mit urkräftigem Behagen auf ihrem warmen Boden es sich heimisch zu machen, wie ein Feldhuhn sich im wogenden Korn einnistet. Die Daseinsform und die Wirkungsform nähern sich, passen sich einander an und werden wesensgleich. Sie verlieren den geometrischen Charakter und das abgewogene Verhältnismaß architektonischer Werte und ihrer symmetrischen Ordnung, um den Wechsel und den Zufall als die eigentlichen Kennwerte der organischen Natur im Bilde walten zu lassen. Der Stil verliert mit der unverrückbaren Ordnung geometrischer Verhältnisse auch den Hinweis auf die höhere Ordnung jenseitiger Verhältnisse, der ihm bis dahin den Wert einer ewig gültigen Formel gegeben hatte. Sein Reich ist nur von dieser Welt. Er ist immer auf einem bestimmten Punkte des Erdenrundes festgelegt. Er sieht nicht über die Reichweite des gesunden Auges hinaus. Er durchdringt nicht die Atmosphäre, um ein Jenseits zu suchen. Nach drüben ist die Aussicht ihm verrannt. Die Endlichkeit ist sein unerschöpfliches Gebiet, mag der Ausschnitt der Welt groß oder klein sein; immer ist's seine Welt. Aber — und das ist das neue und bis heute nicht veraltete Kennzeichen seiner Jugendlichkeit — was auch die Bilder dieses Stiles schildern, ob Landschaft oder Figürliches, alles ist mit einer tiefempfundenen Liebe erfaßt, die lebenswarm dem Ganzen

entströmt, wie der Atem des ersten Schöpfungsmorgens, während die gedankenhafte Kühle der alten Kunst das einfachste Menschenglück nie erklingen ließ: die Freude am Dasein. Wie nun für den sienesischen Stil im Kolonialland der Provence die Papstburg an der Rhône mit dem geistlichen Hofstaat nicht bloß der Schauplatz seiner Entfaltung, sondern ebenso ein Symbol für sein inneres Leben ist, so ist es die Grafenburg von Gent und das Schloß von Hesdin für den weltlichen Charakter der Fürstenkunst flämischer Züchtung. Der ausschließliche und gegensätzliche Charakter dieser beiden Stile ruhte zwar wie die ganze mittelalterliche Kultur auf dem weltweiten Lebensgrunde der Kirche und der christlichen Weltanschauung und war infolgedessen nicht ohne gemeinsame Verbindung, aber sowie sich beide Stile ihrer Richtung bewußt geworden waren, mußten sie wie zwei feindliche Brüder, wenn der Lauf der Geschichte sie zusammenführte, ihre Waffen gegen sich kehren. Der laute Widerspruch ihres Wesens mußte deutlicher werden als das, was sie im geheimen verband. Im unmittelbaren Anprall sind sie sich nicht begegnet, obgleich die nordsüdliche Vermittlung des burgundischen Herzogtumes ihre äußersten Ausläufer wohl zusammenführte. Aber es war ihnen ein anderes Feld bestimmt, auf dem sie die Kraftprobe ihrer Werte zum Austrag bringen sollten.

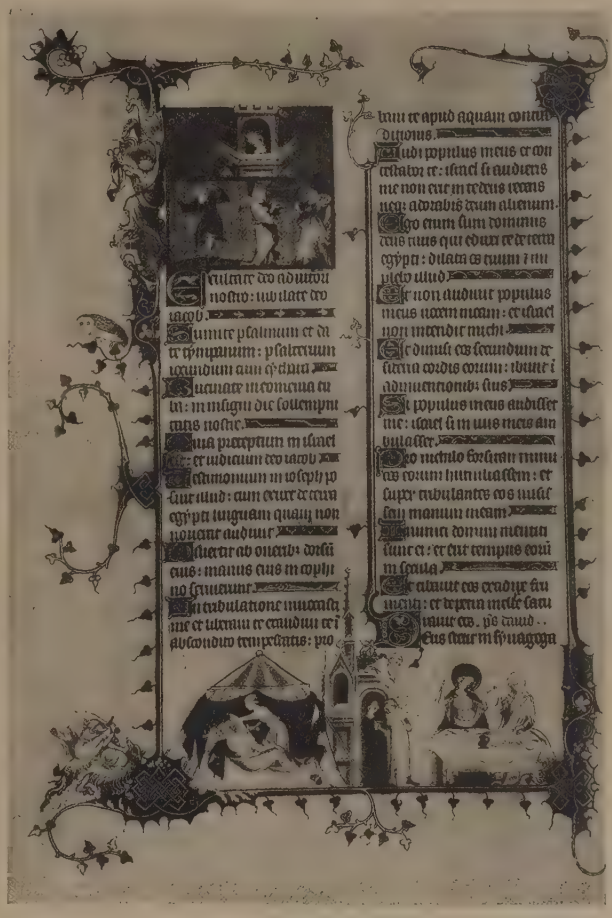


Abb. 74. Der 81. Psalm. Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 10483/84.
(Aus dem Breviarium von Belleville des Jean Pucelle.)

Der Schauplatz dieser Stilbegegnung und -vermischung ist Paris.

Im Laufe des 14. Jahrhunderts hatte Paris in seiner Bedeutung als Residenz der französischen Könige sich immer mehr zum Mittelpunkt Frankreichs und zum Brennpunkt der französischen Kunst ausgewachsen. Über dieser Bedeutung aber schwebte noch der Glanz und Ruhm der höchsten Warte christlicher Wissenschaften und theologischer Studien, durch den die Stellung der Sorbonne im geistigen Leben Europas begründet ward. Deshalb hat auch die Pariser Kunst des 14. Jahrhunderts ebensosehr die weltlichen Ansprüche des Königshofes, wie die geistlichen des Pariser Klerus befriedigen müssen. Jene nun wenden sich natürlich den Fähigkeiten zu, die der nordländische Stil ausgebildet hatte, indem sie von

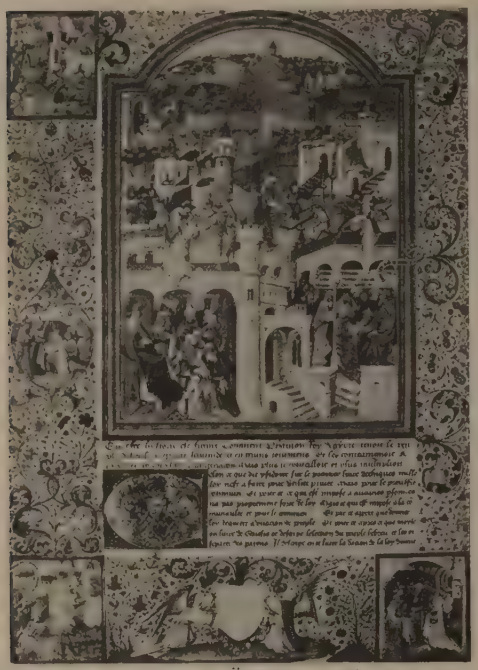


Abb. 75. Die Juden in Ägypten. Paris, Bibl. Nat. Ms. Fr. 20065/66.
(Aus der Biblia Historiale.)

ihm die Wiedergabe aller äußerlichen Erscheinungen des Hoflebens, seiner Zeremonien und Feste, seiner Jagden und Bankette, der Waffenspiele und der blutigen Kämpfe in einer nie gesehenen Vollendung vorgezaubert erhalten, während die christliche Moraltheologie der Universität und des geistlichen Standes, von der kirchlichen Anmut des avignonesischen Stiles entzückt, ihre Gunst vornehmlich den Malern des Südens zuwandte und ihre Wirkungen auf dem Boden der Hauptstadt als eine glückliche Bereicherung des Kunstlebens und eine willkommene Stütze ihrer Kathedermacht empfand.

Dabei war es nur ein natürlicher Vorgang, daß auch der weltliche Hof, soweit er sich mit der Kirche berührte und ihrer Dienste bedurfte, für die künstlerische Ausschmückung seiner religiösen Andachten und kirchlichen Pflichten sich ganz und gar auf die von dem päpstlichen Stuhle gebilligten Formen verließ, die ihm aus Avignon zugebracht wurden. Sehr bald aber zeigte es sich, daß die natürliche Kraft des weltlichen Stiles überragte, da er den Augen der Mächtigen durch die sinnfällige Wiedergabe der schönen und prunkvollen Sichtbarkeit das eigene Dasein in einem doppelt hellen Lichte zeigte und durch die immer bewußtere Anspielung auf die Eitelkeit des Hofes mit Schmeichelei und Schönfärberei dessen Gunst vollends gewann. Wieviel noch schließlich die bis zum heutigen Tage unverminderte menschliche Freude an der holden Gabe der Täuschung beitrug, um das Entzücken an dem kleinen und süßen Spiegelbilde des Lebens voll zu machen, kann man daran ermessen, daß von jeher Frau Welt über stärkere Lockmittel verfügte als die Kirche, sodaß es kein Wunder war, wenn der „Weltspiegel" über den „Seelenspiegel" den Sieg davontrug. Seit diesen Zeiten hat der Wirklichkeitsstil im Bereich der französischen Kunst seine Überlegenheit behauptet. Das Paris des Jean Pucelle war schon seit den Tagen des Malers Honoré und den Meistern Ludwigs des Heiligen eine Gönnerin der süßen und eleganten Andachtslyrik gewesen. Nun wendete es sich der höheren und echteren Kost der flämischen Daseinskunst zu. Das kommt besonders dadurch zum Ausdruck, daß schon seit Johann dem Guten eine immer größere Zahl von flämischen Künstlern in Paris ansässig wurde, wo sie an der Porte St. Denis ihr eigenes Quartier besaßen, sich gegenseitig förderten und wahrscheinlich eine geschlossene Gruppe bildeten. Jedenfalls sieht es so aus, als ob die erste französische, im Jahre 1391 gegründete Malergesellschaft, die unter der Führung von Jean d'Orléans, Etienne Lannelier und Colart de Laon stand, ihren Verband nicht bloß aus freundschaftlicher Zuneigung, sondern aus geschäftlichen Gründen und wahrscheinlich als Abwehr gegen die zuwandernden Flamen geschaffen hätte. Jedenfalls hatte die Malerfamilie der Orléansmeister wohl generationenlang Hofwürden in Erbschaft; aber die köstlichsten Aufträge des Königs und des Herzogs von Berry wandern in die Werkstätten der nordischen Flamen. Ihrer sind

eine große Reihe, mag es auch nicht mehr gelingen, sie vollständig aufzuzählen. Dabei gilt es auch, diesen ganzen Nordseebereich des Maasbeckens zwischen Somme und Schelde — „le pays d'Allemaigne" wird es oft genannt — als ein Ganzes zu nehmen, obgleich die Meister von Valenciennes sicher wieder einen mehr wallonisch oder pikardisch verzweigten Stammbaum gehabt haben mögen, als die Brüder von Limburg, Hänsken von Brügge (seit 1368 im Dienste des Königs, auch Jean de Bondol genannt), Melchior Broederlam aus Ypern und Jakob Coene (Kühne) aus Brügge (vor 1398).

Hier seien nur genannt: Jean de Liège unter Karl IV., Jean de Thory und André Beauneveu (gestorben 1413), der Hauptmeister am Hofe des Herzogs von Berry bis zu dem Aufgang des Gestirns der Brüder von Limburg, beide aus Valenciennes, Jean de Marville (eigentlich Hennequin de Marville) aus einem Weiler in der Nähe von Lüttich, ferner Jacques Coene de Bruges, auf deutsch Jakob Kühne aus Brügge, der seit 1398 in Paris wohnt und dort 15 Jahre lang ansässig war; schließlich die Brüder Paul, Hänschen und Hermann aus Limburg. Selbstverständlich kann hier nicht mehr der statistische Nachweis geliefert werden. Wohl aber muß festgestellt sein, daß der stilistische Beweis leicht zu führen ist, durch den das Vordringen des nordländischen Einflusses in den achtziger und neunziger Jahren im Gesamtbilde der Pariser Kunst zu einer unumstößlichen Tatsache gemacht wird.

Abb. 76. König David. Paris, Bibl. Nat. Ms. Fr. 13091. Von André Beauneveu und Jacquemart de Hesdin.
(Aus dem Psalter des Herzogs von Berry.)

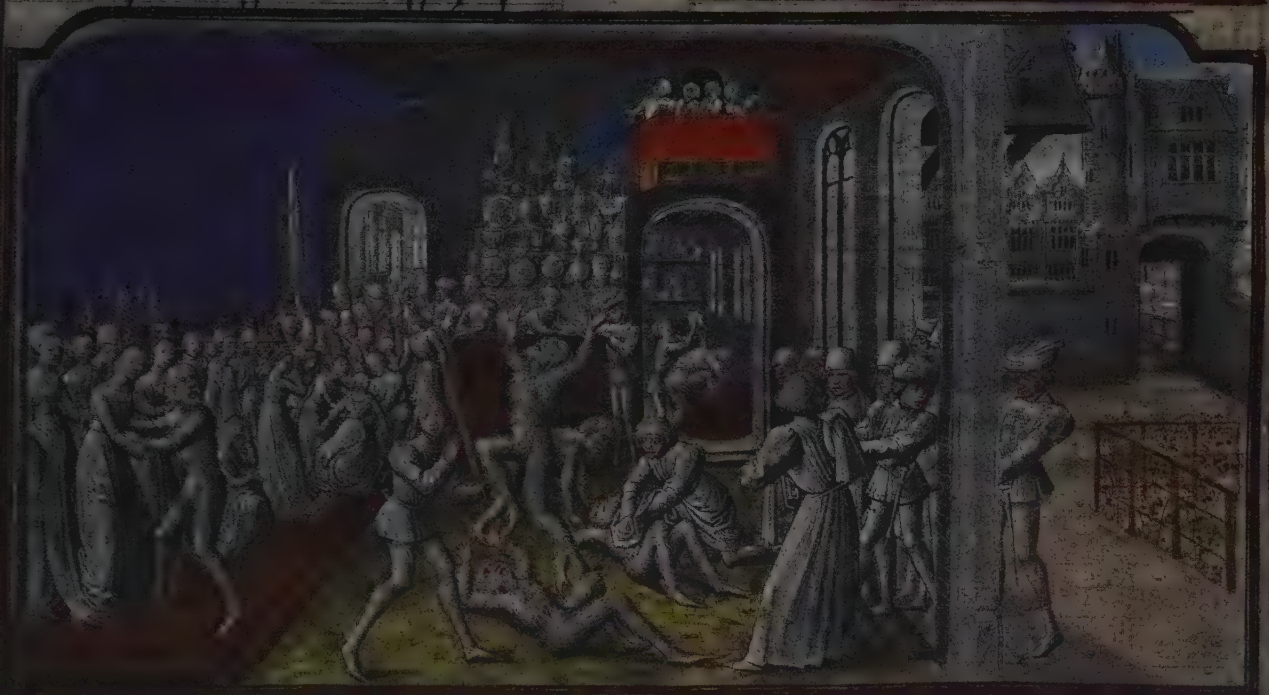
Nach ihren Wurzeln betrachtet ist also die Pariser Kunst aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts bis zur Katastrophe von 1419 ein eigenes Gewächs; aber es ist durch Mischung verschiedener Säfte entstanden, und daß unter ihnen die naive Natürlichkeit der Darstellung und Erzählung, wie sie aus dem belgischen Tiefland herüberströmt, allmählich die empfindsame Schönseligkeit der Südländer verdrängt, das ist augenscheinlich und bedarf keines umständlicheren Beleges. Das Endergebnis dieser Mischung ist der Pariser Hofstil. Sowie er als Neubildung erkennbar ist, zeigen sich auch schon die Errungenschaften, die er rückströmend auf flandrischem Boden selbst macht. Die Provinz also, die zuerst gab, nach der Hauptstadt lieferte, wird nunmehr wiederum ihr Abnehmer. Insofern ist auch Hubert und sein jüngerer Bruder Jan van Eyck von dem Pariser Stil nicht unberührt geblieben; aber ihre persönliche Überlegenheit und der eingeborene Ernst ihres Wesens haben eine Größe des Ausdruckes und einen vollgesättigten Reichtum des religiösen Inhalts gezeitigt, der mit der munteren Anmut und dem oberflächlichen Chronistenton der Pariser Hofmaler ebensowenig zu vergleichen ist, wie die Sainte-Chapelle in Paris mit dem Münster der heiligen Gudula in Brüssel.

All die Ableitungsversuche, die den Großstil der Brüder van Eyck aus dem Kleinstil der französischen Buchmaler durch Entwicklungslogik abzuleiten unternehmen, sind unzulänglich, weil sie den gewiß nicht kleinen Anteil außer acht lassen müssen, den die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts an dem allgemeinen Zustande des malerischen Stiles um 1400 gehabt hat. Wir erfahren allerdings von umfangreichen Aufträgen, die für die Schlösser

Abb. 77. Die Vöglein im Walde. Eichelsuchende Sauhirten. Wandmalerei in der Papstburg zu Avignon.

der Königsfamilie und gelegentlich für einen Kirchenraum vergeben werden; aber es hat sich nichts erhalten, woraus wir uns ein klares Bild über die Darstellungsmittel machen könnten. Wenn unter diesen Wandmalereien gelegentlich im Schlosse von Verneuil Schilderungen aus der Geschichte Cäsars auftauchen, so ist aus dem Thema allein schon anzunehmen, daß es sich um Vorstufen zu jenem flächenartigen Teppichstil gehandelt haben mag, der in den gewirkten Teppichbildern des 15. Jahrhunderts zur Reife gekommen ist. Daß die Wandmalerei an der Hauptaufgabe der Tafelmalerei, nämlich am Raumproblem wesentlich mitgewirkt hat, ist nicht anzunehmen, vielmehr daß sie ihrem innersten Wesen nach die Entwicklung auf dem Wege zur Raumtiefe eher verlangsamt hat. Immerhin, mag sie mitgeholfen oder aufgehalten haben — die Tafelmalerei wird nicht ohne ihren Einfluß zu dem geworden sein, was die Brüder Hubert und Jan van Eyck geschaffen haben. Aber daß sie nicht bloß aus sich selbst geworden sind, was sie waren und der mechanisch logische Zwang der Entwicklung allein sie hervorgebracht und an ihren Platz gestellt hat — das ist für jeden erfindlich, der sie nicht bloß als den feierlichen Schluß einer lückenhaften Künstlerreihe des vorausgehenden Jahrhunderts ansieht, sondern als den Anfang jener Reihe, die die Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts mit ihren Namen ziert.

Abb. 78. Netz- und Angelfischerei im Weiher. Wandmalerei in der tour de la Garderobe in der päpstlichen Hofburg in Avignon. Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts.



Froissart-Chroniken 2 | Breslau, Stadtbibliothek

Bei dem geringen Rest von beweiskräftigen Beispielen nordischer Wandmalerei verlohnt es sich einen Augenblick vor dem Wandschmuck zu verharren, der sich in der Tour de la Garderobe der Papstburg in Avignon erhalten hat. Der Raum ist offenbar inmitten der Saalfluchten und Sitzungsräume, die dem geistlichen Hofstaat dienten, ein Stückchen Weltlust und Lebensfreude. Für die Kirchenkunst und Klostermalerei lassen sich Vorstufen und stilgeschichtliche Abstammungsreihen nachweisen. Nicht so für diese Jagdbilder und Parklandschaften. Was sie darstellen — Fischweiher, Walddickichte, Angler, Vogelsteller und Jäger mit Hunden und Habichten — läßt sich viel eher aus dem Bilderkreis der Lehrbücher erklären, die von der Jägerei handeln, als etwa aus einem Stück Wandmalerei, wie der berühmten Schilderung einer vornehmen Jagdgesellschaft, die das Fresko vom Triumph des Todes im Campo Santo in Pisa zeigt. Denn hier sind die berittenen Jäger mit ihrem Gefolge in einer Ballade schaurig-düsterer Stimmung dramatisch belebte Gestalten. In der Papstburg aber handelt es sich um bukolische Szenen, um Schilderungen zu einem Lehrgedicht von waidgerechter Jagdlust. Dementsprechend ist der Vortrag flott, breit und großzügig. Die Figuren mit ihrem Angelzeug, die Handhabung der Netze, die laufende Meute ist auffällig und in die Augen springend. Aber das Gehege von Busch und Baum, Hecke und Hag ist flach gehalten; tapetenartig deckend, ohne Durchblicke und Einschnitte. Nirgendwo ein Ansatz zu räumlicher Tiefe, kein Anklang an flämische Weite und Übersichtlichkeit der landschaftlichen Ferne. Gerade in dieser Zeit der avignonesischen Kunst regen sich im flandrischen Norden schon die Geister der Raumschilderung, und eben deswegen ist der ausgesprochene Flächendrang dieser Wandmalerei italienischer Herkunft um so bemerkenswerter. Aus ihm entwickelt sich dann die logische Folge des Wandschmuckes, die wir zwar nicht in allen Etappen verfolgen können, wohl aber noch maßgebend finden, als Lionardo da Vinci im Castell von Mailand in der Sala delle Asse die ganzen Gewölbe eines großen Raumes mit flachgemalten Baumwipfeln und Laubkronen überzieht, die sich zu Häupten der Insassen wie ein Walddom schließen, aber nicht als luftige und hochgeführte Kuppel, sondern als ein wucherndes Gerank, das sich platt an die flachen Kappen anschmiegt.

Abb. 79. Wandmalerei in der Tour de la Garderobe der päpstlichen Hofburg in Avignon. Obstlese. Der große Jagdhund.

Die Wandmalerei wahrt sich die Flächenkräfte der mittelalterlichen Überlieferung noch auf lange hinaus und sagt sich von ihnen erst los, als die wissenschaftliche Lehre der Perspektive sie zu Raumerweiterungen großen Stiles befähigt hatte. Einstweilen bleibt es noch

Abb. 80. Isabella von Bayern, Gemahlin Karls VI. von Frankreich unterweist den Dauphin Ludwig. Der Hintergrund des Gemaches mit den französischen Lilien und bayerischen Rauten bekleidet. Um 1410. London, Add. M. S. 35311. (Aus der Geschichte Ludwigs des Hlg. und Philipps III.)

bei der glatten und ebenen Ausbreitung des Erzählungsstoffes auf der flachen Wand, die das Gegebene ist. Alles steckt noch im Kalküberzug der Mauern oder im Stoffbehang der Teppiche, ohne eine Vortäuschung von Raumschichten, die hintereinander aufgerichtet gleichsam eine Tiefe und Ferne jenseits der Mauern vorzaubern.

Ein Blick auf die Miniaturen um die Jahrhundertwende zeigt uns diesen erst langsam beschrittenen, dann schnell verfolgten Weg. Auf dem Buchblatt hat sich die Bühne des Innenraumes und der Schauplatz landschaftlicher Weite entfaltet. Erst ist's eine enge Kemenate, dann eine stattliche Halle mit Zwischenwänden gewirkter Tapeten und zuletzt Raumfluchten durch Gänge und Vorzimmer, an deren äußerster Wand Türen und Fenster den Blick ins Freie offen halten. Eine Guckkastenferne, die in langer Kette das Auge durch ein Labyrinth von Baulichkeiten führt, als ob kein Ende abzusehen wäre. Was auf dem Pergament ausprobiert wird, geht dann über in die Tafelmalerei und zu guter Letzt in die raumstarken Täuschungskünste der Wandmalerei. Denn der Raum ist das A und O, um das sich alle Bemühungen der malerischen Kunst drehen, seit die Fläche gefallen ist, auf der die mittelalterlichen Maler ihren Pinsel walten ließen.

Es liegt in der Art der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung, den persönlichen Anteil des einzelnen Meisters gering einzuschätzen und ihn bis zu einem gewissen Grade zu entwerten, weil die Aufmerksamkeit nur den Fluß des Geschehens im Auge behält, aber nicht den Eingriff und die Ablenkung, die durch die ureigene Kraft des Einzelnen und Hochbegabten erfolgen können. Auch darf nicht übersehen werden, daß in der Lebensarbeit der außerordentlichen Naturen die abwehrenden Kräfte, die sich dem fremden Einfluß entgegenstemmen, weil er den inneren Haushalt stören würde, meist ebenso stark sein müssen wie die schaffenden und scheinbar hemmungslos gestaltenden. Eine solche Ablehnung der äußerlich-kirchlichen und weltlich-oberflächlichen Hofkunst der Pariser Schule hat nun in der Lebensgeschichte des Hubert van Eyck ganz gewiß eine Rolle gespielt, da er aus ganz anderem Holz geschnitzt war, als die glatten und gewandten Pariser Meister des Herzogs von Berry. Jan van Eyck aber hat von dem älteren Bruder schon die Früchte dieser Auseinandersetzung empfangen und war daher einer Wiederaufnahme solchen Beginnens

um so mehr enthoben, als von 1420 an unter dem Drucke der englischen Barbarei die Blüte des Pariser Kunstlebens sehr schnell erblaßte und schließlich abstarb. Aber die breitangelegte und in der Großform des Altarbildes wohlerfahrene Malweise der Genter Meister kann nicht über Nacht entstanden, noch eine einfache Storchschnabelvergrößerung aus dem winzigen Miniaturenstil der Buchmaler gewesen sein. Die Anforderungen an Bildwirkung und Vortragsart sind zu andersartig, als daß die ikonographische Logik über die künstlerisch-technischen Bedenken hinweghelfen könnte, die sich aus dem Wesen der Tafelmalerei unabweislich ergeben. Die Kunst an der Seine hat mit der Kunst an der Maas durch eine Verbindung von Kanälen und kleinen Zwischenadern unzweifelhaft Fühlung nehmen können. Aber die beiden Hauptströme führen doch ein ganz anderes Wasser. In der Maaskunst quillt und treibt die starke Kraft aller auf Welt und Diesseits gerichteten Sinne, in der glatten Seinekunst spiegeln sich das Antlitz der Provence und die Schönheit von Siena gedankenhaft und bleichsüchtig, selbst in dem Aufputz höfischer Eleganz, den ihnen Paris aufgesetzt hat, der schönen Erde abgekehrt, frömmelnd und himmelnd. Denn das Paris des 14. Jahrhunderts ist das abendländische Byzanz mit seinem kirchlich-theologischen Staatsprunk und der durchsichtigen Abgezogenheit seines Kunstsystems, hinter dessen elfenbein-spröder Maske die Zeremonie, aber nicht die Herzensangelegenheit des religiösen Lebens versteckt ist.

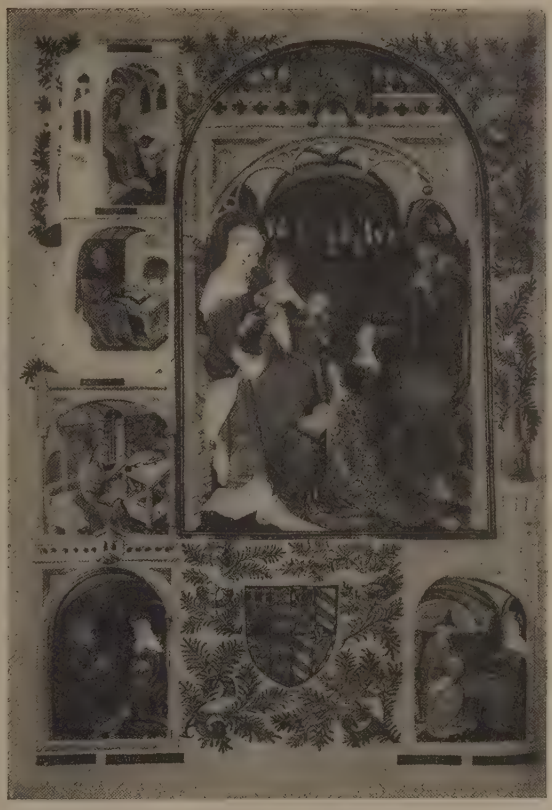


Abb. 81. Die Herzogin Anna von Bedford, Schwester des Herzogs Philipp von Burgund, im Gebete vor der hl. Anna. London, British Museum. Add. Mo. 18850. F. 257[6].
(Aus dem Stundenbuch des Herzogs Johann von Bedford, des Regenten von Frankreich (1422—35). Gegen 1410.)

Der Stil des 15. Jahrhunderts ist ein so eigenartiges und neues Gebilde, daß wir uns die Wendepunkte in den Vorkapiteln seiner Entwicklungsgeschichte von der Hochgotik bis zur Schwelle der neuen Zeit kurz vergegenwärtigen müssen, um zu verstehen, daß er von Grund aus und nach seinen Zielen etwas anderes und Eigenes ist — kurzum neu.

Unter Ludwig IX., dem Heiligen, 1226—1270, blüht auch in der Malerei die Hochgotik. Für ihn und die Damen seines Hofes entstehen Prachthandschriften, vornehmlich Psalter, unter denen der „Psalter des Heiligen Ludwig", Paris Bibliothèque Nationale Lat. 1025, und der seiner Schwester Isabella bei Sir Thompson, London, an erster Stelle stehen.

Neben ihnen der Psalter der Königin Ingeborg († 1236) als ältester der Reihe, dann der Psalter der Margarete von Burgund († 1308), der der Königin Blanche von Kastilien, der Königinmutter und der der Johanna von Navarra, Gemahlin Heinrichs IV. von England.

Abb. 82. Aus dem Psalter Ludwigs des Heiligen. Geschrieben zwischen 1250—70. Paris, Ms. lat. 10525.

Dazu gehören ebenfalls als Hofeigentum und höchste Musterleistung die Evangelien der Sainte-Chapelle (Paris, Lat. 17326).

Die Handschriften sind Erzeugnisse einer wunderbar gepflegten Hofkunst. Auf jeder Seite höchste Vollendung und gewählte Form. Die Vornehmheit und tadellose Reinheit glänzt als unmittelbar ins Auge fallender Vorzug auf jedem Blatt der umfangreichen Werke. Hofbedürfnis und Hofgunst reichen sich die Hände. Wie zu karolingischen Zeiten gibt es wieder eine Hofkunst. Der „peintre du roi" ist nicht bloß Titel, sondern ein Rang und Amt in der Hofhierarchie. Sein Träger kann bis zur nächsten Nähe und in die freundschaftliche Lebensgemeinschaft des Herrschers aufsteigen. Die Werkstatt des Hofmalers ist der Aufenthalt auch des Königs, denn sie genießt wiederum den Vorteil einer auf die Spitze getriebenen Kultur und einer nur mit dem köstlichsten Stoff und den bestgezüchteten Arbeitern betriebenen Handfertigkeit. Paris als der Sitz des Hoflebens und der gesättigte Boden der Kunstschule leuchtet als erster Stern an dem Himmel des allgemeinen Kunstbetriebes im hellsten Lichte. Es gibt eine Pariser Kunst, die die begabtesten Talente des Landes in den Dienst der verwöhntesten Augen stellt. Sie ist ein Erzeugnis einer verfeinerten Edelzucht, ausgeklügelt und von allen Unarten und Flüchtigkeiten geläutert, die in dem schnellarbeitenden Betrieb der Markt- und Handelswerkstätten unausbleiblich sich einschleichen. Auf all ihren Erzeugnissen ist der Stempel gediegener Vollwertigkeit und erlesenen Geschmackes eingeprägt.

Zu voller Deutlichkeit ist ihr formales Wesen ausgebildet. Unbeirrt von dem Wechsel volkstümlicher Stimmungen und unnachsichtig gegen jedes Abweichen von dem Normalmaß gewählten Formadels pflegt sie nur die Linie als Ausdruck aller bildgestaltenden Kräfte. Das ist ihre starre Gesetzlichkeit.

Die Pariser Hofkunst ist der ausgebildete Federstil des zeichnerischen Umrisses. Vollendet klar und rein steht die Figur auf dem flachen Hintergrunde. Keine Ausblicke in räumliche Tiefe, der Grund geschlossen, aber belebt mit dem Formenspiel der gotischen Baukunst, deren Spitzbogenumrahmung und Maßwerkfüllung für Fenster und Türen den Oberteil des Bildes über der Kopfhöhe der Figuren ähnlich einem Teppich abschließt. Alles liegt in der gleichen Fläche der Bildseite: der Blattgrund des Pergamentes fällt zusammen mit dem Teppichmuster des Grundes der figürlichen Szene und der Umrahmung

des Bildspiegels. Kein Vor und Zurück; Text, Bild und Blatt in der gleichen Ebene. Die Farben stehen bunt aber ungemischt als ungebrochene Vollwerte nebeneinander. Die Gesichter bleiben ausgespart und erscheinen in dem Pergamentton des Blattgrundes; in haarscharfen, gleichsam schablonierten Linien ist das innere Gesicht eingezeichnet. Das Bild als Ganzes ist eine gefüllte, nirgendwo unterbrochene Fläche, als wäre sie ein Ausschnitt aus jenem feingesponnenen Gebilde, das als Universalmuster gebraucht wird, ebenso gut für den farbenfunkelnden, lichtdurchlässigen Vorhang der hohen Kathedralfenster, wie für die Überspannung langgestreckter Holzdecken in Kirchen- und Schloßräumen, schließlich ebenso für gewebte Teppiche und auf die Wand aufgetragene Freskomalereien. Ein ein für allemal Gültiges wird je nach dem Zweck in verschiedenem Stoff, als Glas, als Pergament, Holz und Kalkschicht verwendet. Das gedankenfein ausgesponnene Formenmuster bleibt unverändert, wie ein Begriffswert, aus dem dieser oder jener Teilwert abgelöst ist. Es ist immer die Fläche, in die sich die Erzählungs- und Ziermotive einfügen, mag nun diese Fläche auf glatten Wänden oder gewölbten Kugelschnitten ausgespannt sein, in gefalteten Webereien oder auf ausgesägten und geschnitzten Elfenbeintafeln erscheinen. Der Flächendrang bleibt derselbe. Die Linie behält überall als Federstrich, Schwarzlot und farbiger Umriß, als Schattenwurf im Elfenbein und als Webfaden im Teppich die gestaltende Zweckform.

Abb. 83. Die Jugend Christi. Aus dem Psalter des Robert Baron von Lisle, der das Buch 1339 seiner Tochter Audère schenkte. Englische Arbeit. London, Arundel. M. S. 83.

In all ihren Verwendungsarten bleibt sie als Ausdruckswert ebenfalls gleich, denn niemals ergreift sie den Eigenwert des Einmaligen und Besonderen, sondern immer nur den allgemeinen Kennwert des Begriffes; sie kennt nur die Formel Mensch, Baum, Bau, Wolke, Ritter, Priester, Papst und Kaiser, aber nie einen besonderen Träger dieser Begriffe, also keine Personen und keine Einzelexemplare unter Menschen und Sachen.

Die Erzählung arbeitet mit den bewegten Mitteln figurenreicher Szenerie, auch Kampf und Tatendrang können sich voll ausleben. Aber es ist mehr ein Wogen und Treiben von Volk und Heer, als ein einzelnes Heldenstück in bestimmter außergewöhnlicher Lage der Umstände. Die weitgesponnene Erzählungsform der Teppichbilder von Bayeux, die den Zustand der Erzählungskunst im 11. Jahrhundert kundgibt, ist wohl im 13. Jahrhundert der Gotik zusammengedrängt, aber ihr mythischer Geschichtscharakter noch nicht dem Scharfblick des Augenzeugen nähergerückt.

Alles aber, Heiliges und Weltliches, Geschichte und Roman, Psalmodie und Lied, steht unter einem einzigen, überall wirksamen Darstellungston — dem der Anmut und Verklärung. Die Welt in Vergangenheit und Gegenwart ist gesehen mit den Augen des Fabulisten, der aus der Begriffsweite des Ewigen den Blick auf den Weltspiegel lenkt, wo ein Liliputvolk, klein, eng und dicht beieinander aufgereiht — wie die Buchstabenzeilen des Textes — das Wogen der Begebenheit darstellt. Wort und Bild sind eine einzige Folge von Zeichen und Symbolen, deren Schlüssel in der Hand des Schreibers und Malers insofern gleich ist, als er nur die ewigfließende Macht des Göttlichen, nie die aufspringende Welle des Menschenschicksals kundzutun vermag.

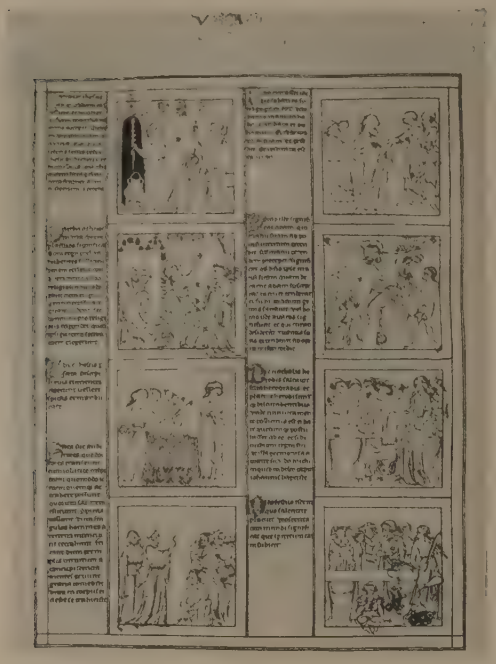


Abb. 84. Aus der Biblia historiale moralia. Französische Arbeit, Ende des 13. Jahrhunderts. London, Br. Mus. Add. M. S. 18719.

Dem Federstil und seiner gleichmäßigen Wiederkehr formelhafter Schriftzeichen und Abkürzungen entspricht auch die Körperdarstellung, die mit einer Schablone arbeitet. Wie im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt ist die Figur auch in der Buchmalerei eine schlanke, biegsame Gestalt mit eingeschnürten haardünnen Gelenken, in denen die sehnige Kraft sich strafft wie die Rippen und Dienste der gotischen Baustützen an Biegungen und Druckpunkten ihre Spannung verdichten. Federnd, leichtfüßig, griffsicher und sprungfähig, verkörpert sie mehr den Inhalt an Energien als den Muskelpanzer, den sie trägt. Zur höchsten Vollendung wird dieser Stil in der Hofkunst ausgebildet. Was er an Geziertheit und Überfeinerung in einer volkstümlichen Kunst einbüßt, die nebenher geht und sich im nördlichen Frankreich ausbreitet, ist erklärlich durch die Riesenaufgaben, die den Illuminatoren gestellt werden. Denn es galt, in den Bilderbibeln die Bücher des Alten Testamentes in ihrem gesamten geschichtlichen Verlauf mit Bildern zu begleiten und jedes andere Bild seinerseits einem zweiten gegenüberzustellen, das durch einen symbolischen Sinn und den Hinweis auf die Heilslehre zu ergänzen ist. Noch ungeheuerlicher ist das Unternehmen der Moralbibel, die neben dem Alten auch das Neue Testament mit dieser historisch-symbolischen Doppelreihe von Bildern auszustatten trachtete, ohne freilich je auch nur ein Exemplar zu Ende zu bringen. Denn die Bilderzahl überstieg fünftausend und konnte selbst eine gutbesetzte Werkstatt zu einem schleuderhaften Betrieb verführen, auch wenn sie Schablonen und einförmige Muster bei ihrer Arbeit verwendete. So handelt es sich bei diesen Werken um eine Wertverringerung des Stiles, aber nicht um eine innere Umbildung.

Auch die drei Bände der Lebensgeschichte des Heiligen Dionysius, die in Paris unter der Regierung Philipps V., des Langen (1316—1322), auf den Befehl des Abtes Egidius von St. Denis gemalt wurden, bringen wohl einen Zuwachs für die muntere Schilderung des Volksbildes, der Sitten und Zustände bürgerlichen Kleinlebens, ritterlicher Jagden und Waffenspiele — kurz für ein erstes Erkennen der Zeit und Gegenwart und ihrer anregenden Geschäftigkeit, in der die malerische Erzählung sich fürderhin behaglich ausbreitet. Aber es bleibt im wesentlichen doch bei den alten Formeln.

Allmählich aber macht der Stil, wie unsere Abbildungen zeigen, eine Wandlung durch von der linienklaren Federstrichzeichnung zu einer Mischtechnik zwischen Farbe und Linie, wie sie etwa die Glasmalerei aufweist, schließlich, namentlich auch unter englischem Einfluß zu einer weichen und erblassenden Pinselmalerei, die zwar die Figuren noch nach den alten Vorlagen des 13. Jahrhunderts stellt und ausstattet, aber sie mit gewellten und sanft gleitenden Umrissen behandelt, wobei die Innenfüllung mehr und mehr malerisch wird. Die Ausdruckskraft der breiten Schreiblinie, die mit dem Federrohr gezeichnet wurde, ist dahin.

Erst als um 1327 Jean Pucelle in seinem Breviarium von Belleville (Paris, Bibl. nat. 10483 und 10484) und in dem Horenbuch, das nach ihm die Heures de Pucelle genannt wird (jetzt bei Baron Ad. de Rothschild), die tändelnde Leichtigkeit des Vortrages immer bewußter verfeinert, meldet sich eine innere Auflösung der geschlossenen Bildform, die sich vornehmlich in dem freirankenden und spitzgezahnten Linienschwung des Rahmenwerkes zeigt. Das Dornblatt mit seiner zierlichen Ranke und den spitz geschliffenen Zacken und Stacheln, das keine botanische sondern eine Phantasieform ist, gibt jetzt das Leitmotiv und den Kennwert der Stilabsicht.

An englischen Einflüssen fehlt es dabei nicht. Wie sich französische und englische Buchmalerei immer wieder die Hand reichen, kann hier nicht im einzelnen verfolgt werden, zumal die Arbeit des Grafen Vitzthum über „Pariser Miniaturmalerei“ von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zu Nordwesteuropa (Leipzig, Quelle & Meyer, 1907) darüber eingehenden Aufschluß gibt. Wohl

aber sei auf die wundervolle Pracht des Psalters aufmerksam gemacht, den der Mönch Robert von Ormesby aus Norwich (Oxford, Bodleiana Douce 366) gemalt hat und der sogar alle französischen Leistungen übertrifft. Solche Kostbarkeiten sind indessen nicht gang und gäbe. Beweglicher und daher schneller verstanden sind die frischen und zarten Zeichnungen eines fast aus dem Stegreif geschaffenen Federstiles, wie ihn die munteren Blätter des Queen Mary Psalters zeigen (London, Royal M. S. 2. B. VII.), die die alten Meistergewohnheiten des Utrechtpsalters in Erinnerung bringen und den nie verschwundenen Gegensatz der bildmäßigen Volltafeln und der skizzierenden Textbilder wieder aufdecken. Sie entsprechen dem französischen Geiste mit seiner Neigung zu Einfällen, Einwürfen und schnell hingeworfenen Streiflichtern ganz besonders, zumal wenn es sich wie bei der Potiphargeschichte um den Lieblingsstoff der wälschen Muse handelt, um die Übertölpelung des Gatten durch Frauenkünste und Liebesabenteuer im Ehegemach. Die leichte Federzeichnung findet daher in der Thebais und Achilleis des Statius (London, Burney, Ms. 257) wie die schwere Farbigkeit der gemalten Blätter in der Somme le Roi, einem moralisierenden Traktat (London, M. S. 28162), Verwendung.

Abb. 85. Sinnbildliche Gegenüberstellungen zum Schiffbruch des hl. Paulus. Aus der lehrhaften biblischen Geschichte. Französische Arbeit. London, Harley. M. S. 1527.

Zugleich findet bei einer neuerlichen Berührung der französischen mit der englischen Handschriftenmalerei eine wahlverwandte Auslese der in englischen Schreibstuben hervorgebrachten und hochgetriebenen Elemente statt, die dem französischen Formwillen wie eine reife Frucht zubereitet lagen. Indem er sie aufnimmt, stärkt er seine eigene Entfaltung und bringt damit das Pariser Kunstgewächs zu einer höchsten, wenn auch kurzlebigen Blüte. Von Ludwig dem Heiligen bis zum Regierungsantritt der Valois durch Philipp VI. im Jahre 1328 reicht ein in sich abgegrenztes und zum Ende gelangtes Formensystem, das ohne Durchbruch der selbstgeschaffenen Gesetzlichkeit nicht mehr erweiterungsfähig war. Es ist ein überaus verfeinertes, aber ebenso blasiertes Wesen, das die stärksten Mittel der Abwehr benutzte, um sich rein zu halten. Es lebt fast ausschließlich von formelhaften Mitteln und verschmäht die Durchdringung mit der Sinnlichkeit der Anschauung und Empfindung. Die gedankenhafte Abgeklärtheit auch der zartesten Gefühle der kirchlichen Erziehung geht so weit, daß ihm das Ungestüm des Herzensdranges und damit auch die erlösende Wohltat der Herzenserleichterung genommen ist, weil sich Andacht, Demut, Gläubigkeit und Offenbarung in der kühlen Region der Tugendlehre und der religiösen Weltbetrachtung, aber nie in der Drangsal menschlichen Erlebnisses und in der Herzensnot der Sehnsucht abspielen.

Abb. 86. Der Martyrertod des hl. Dionysius und seiner Leidensgenossen. Paris, Bibl. Nat. Ms. Fr. 2092. Fol. 48. v. (Aus der vie de Saint-Denis.)

In der Schönschrift dieser Bilder, umrankt von dem Wunderspiel der Gewinde und Geflechte, ist ein Katechismus der höfischen Kirchlichkeit niedergeschrieben, dessen erlesener Formenadel nur dann das Irdische und Wirkliche berührt, wenn er die Sonntagskinder der Schöpfung schildert in dem taufrischen Farbenglanz eines Paradiesgärtleins. Wie alle Kunstsysteme der überfeinerten Begriffsanschauung, die nur im wesenlosen Scheine des Allgemeinen lebt, wendet auch diese gotische Feinmalerei der Hofkunst die gleichen Mittel an, um die schon in allen Scheidewässern der Abstraktion abgeklärten Formen des letzten Erdenrestes zu entkleiden.

Was die spät-byzantinische und später die Kunst des Greco tut, das geschieht auch hier: die Figuren werden gestreckt, es schwindet alles Fleischige und Kernige und je mehr die Skelettierung des menschlichen Leibes vorschreitet, desto reicher und vielfältiger werden die Hüllen, mit denen er umkleidet ist. Es ist ein Triumph des Geistes über das Fleisch. Da aber die abgezehrte Menschlichkeit dieser Bleichsuchtsideale nicht mehr Träger eines in lauter Geistigkeit verflüchtigten Lebens sein kann, so wird der tote Stoff der Hüllen vom Geist erfaßt. In dem handgearbeiteten Manteltuch wogt ein Leben, das sich der kleinsten Falte bemächtigt. Der Stoff redet. Was er in sich barg, ist in nichts vergangen, verkohlt und zerstäubt. Der Begriff ist geblieben, sein Inhalt verloren. Eine leere Hülle, ein tönender Stoff. Ist also der körperliche Inhalt dieser Mantelschemen bei lebendigem Leibe aufgelöst und zerfallen, um so stärker strahlt die wandelnde Larve eine Seele aus, die bald nur ängstliche Empfindung, dann wieder kühle Verstandesklarheit und ungetrübte Ruhe ist. Sie heuchelt alle Zustände des Handelns und Leidens und ist doch ein Trug. Die Bühne aber, auf der diese wandelnden Lemuren ihr Wesen treiben, ist die dünnumrahmte Reliefflächе mit undurchsichtigem und neutralisiertem Hintergrunde. Wie dem leiblichen ist auch dem räumlichen Dasein ein Teil seines Inhaltes genommen, zweidimensional entbehrt es der Tiefe, wie der Körper des Umfanges.

Auf dem Wege zur dürren Rationalität ist die Buchmalerei ihrer Säfte verlustig gegangen. Von keiner Schwesterkunst vermochte dieses zarte Geschöpf eine Kräftigung anzunehmen, weder von der Plastik noch von der Wandmalerei, da sie für ihr schwereres Blut und ihre stärkere Kost keine Organe besaß.

Aber der eigentliche Widersacher dieses Stiles und der Miniaturenmalerei überhaupt ersteht in der sich schnell auswachsenden Tafelmalerei. Kaum als Sonderaufgabe von den Malern erfaßt, wird sie der Träger einer neuen Weltanschauung des malerischen Geistes. Ein neuer Genius ist erwacht, der mit suchendem Auge die Welt erst wirklich entdeckt. Seine Blindheit ist von ihm genommen. Er hat einen neuen Sinn erworben, durch den er sich in der Weite und Ferne zurechtfindet und das Neben- und Hintereinander der Dinge begreift. Das Raumgefühl ist der neue Reichtum seiner Seele.

Abb. 87. Christus im Tempel. Englische Malerei um 1300. London, Royal M. S. 2. B. VII.
(Aus Queen Mary's Psalter.)

Körperlichkeit, der farbigen Erscheinung und der Stoff- und Formwirkung werden eingesetzt. Luft und Ferne geben ungeahnte Ausblicke über den Schauplatz des Vordergrundes hinaus bis in den immer weiter flüchtenden Horizont, wo sich Himmel und Erde berühren.

Zu Beginn der Entwicklung schon tauschen Tafel- und Buchmalerei die ersten Ergebnisse ihrer Versuche aus, sie arbeiten einander in die Hand, eine nimmt von der anderen, keine ist die alleinführende, bis mit dem Genter Altar die ersten Großwerke der Tafelmalerei erscheinen und durch die Macht ihres augentäuschenden Zaubers das Flachbild des alten Stiles überall beiseite schieben.

Die Tafelmalerei schafft ein neues Weltbild. Die Weite und Tiefe und die alles erfüllende Gegebenheit des Raumes wird von ihr erfaßt und damit der Vorhang weggezogen, der den Hintergrund der gotischen Buchmalerei abschließt. Die Menschen, leibhaftiges Fleisch und Blut, setzen ihren Fuß auf den gewachsenen Boden dieser neuen Raumwelt, atmen ihre Luft, genießen ihr Licht und stellen sich damit auf dieselben Daseinsbedingungen, die die Voraussetzungen ihres Lebens in der wirklichen Welt sind.

Neue Verhältnisse ergeben sich in allen Beziehungen der Figürlichkeit zur Räumlichkeit. Die alte Rechnung, die mit der Reliefbühne des Flachstiles arbeitete, wird umgestoßen, eine neue auf dem Grundwert der Raumtiefe aufgestellt. Da gewinnt das Auge neue Maßstäbe, denen weder die Gesetzlichkeit noch die Erscheinung des Flachbildes genügt. Der scharf begrenzende Federstrich des Umrisses verschwindet; neue Werte der

Abb. 88. Der König von Ägypten auf der Jagd. Joseph und Potiphar. Englische Malerei um 1300. London, Royal M. S. 2. B. VII.
(Aus Queen Mary's Psalter.)

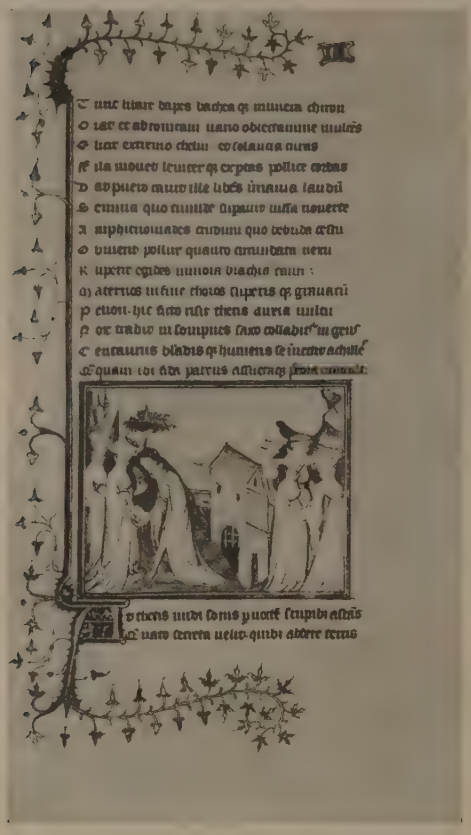


Abb. 89. Thetis verkleidet ihren Sohn Achilleus als Mädchen. Französische Buchzeichnung um 1300. London, Burney. Ms. 257. F. 230.
(Aus der Thebais und Achilleis des Statius.)

Abb. 90. Die Verkündigung. Zwischen 1250—1270 gemalt. Beispiel des linienstarken Ausdruckstiles. Flandrischen Ursprunges. Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 8865. Fol. 33 r.
(Aus dem „Liber Floridus".)

Von da an ist es um den gotischen Stil mittelalterlicher Zeiten geschehen.

Wie die Auseinandersetzung zwischen Buchkunst und Tafelkunst im Zeitraum von etwa einem halben Jahrhundert die alten Formeln fallen läßt und neue auf den Plan stellt, können wir freilich nur an den Errungenschaften verfolgen, die für das neue Weltbild auf dem Pergamentblatt des Bilderbuches gemacht werden, da die auf uns gekommenen Reste der ältesten Tafelmalerei nur gering sind. Dadurch gewinnt es den Anschein, als wären die Ausdrucksmittel der neuen Naturmalerei insgesamt erst auf dem Papier aufgestellt worden, ehe sie in dem Bildrahmen der Tafel ihren Platz erhielten. Doch widersprechen solcher Annahme die Erfahrung und technischen Grundsätze der Tafelmalerei, die um das Jahr 1420 schon mit der ausprobierten und sicher beherrschten Handfertigkeit eines neuen Verfahrens auftritt. Denn die Ölmalerei der Brüder van Eyck ist keine Erfindung ihrer Werkstatt. Schriftliche Zeugnisse bekunden die Verwendung von feinen Ölfarben schon im Jahre 1356, als Girard d'Orléans eine Arbeitsordnung für einen umfänglichen Auftrag aufstellt und hier sich verpflichtet, Ölfarben aufs beste zu benützen.

Abb. 91. Die allegorischen Gestalten Amicie et Haine, darunter: David und Jonathan, Saul und David. Franz. Malerei um 1300. London, M. S. 281 62 F. 6.
(Aus dem Somme le Roi.)

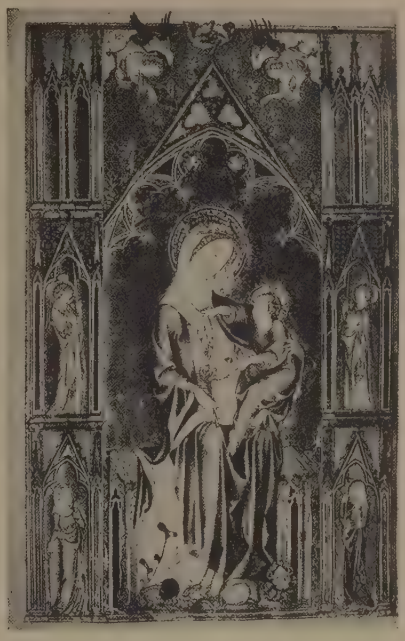


Abb. 92. Die Mutter Gottes des Arundelpsalters. 1308. Beispiel der verblasenen Zierfarbe und des preziösen Hofstiles. Englische Malerei. London. Arundel N. S. 83. II.
(Aus dem Psalter des Baron Robert de Lisle, den er 1339 als Geschenk an seine Tochter Audère vergab.)

Eigentlich hatte der gotische Stil schon lange gelitten, an sich selbst, auch der Zuschuß englischen Formensinnes konnte ihn nicht innerlich festigen. Dann aber durchsickerte die sienesische Süße und nonnenzimperliche Fadheit das verdünnte Geblüt des Pariser Hofstils, und diese allgemeine Verwässerung fraß ihm am Mark und richtete ihn zugrunde.

Wohl formt sich ein Stil durch Aufnahme fremder Elemente und kann durch die fremdartigste Blutmischung innerlich erstarken, ja, die Kunstgeschichte belehrt darüber, daß völkische Gegensätze in ununterbrochenem Austausche eins der stärksten Fermente bilden, um neue künstlerische Formen von dauerndem Werte hervorzubringen. Aber es geht nicht an, durch ein fortgesetztes Destillat die lebensschwachen Empfindungen und Vorstellungen der Passivität, die ihren Inhalt aus Weltflucht und Klosteraskese ableiten, zu einer vollkommenen Wesenlosigkeit zu verflüchtigen. Auf diesem Punkt war der französische Stil angelangt und sein am meisten begünstigter Vertreter, André Beauneveu, erhielt durch Froissart den Ruhmeskranz höchster Anerkennung, der ihn als den gefeiertsten Meister der Zeit erscheinen läßt. Er ist der Hofkünstler höchster Gunst im Schmucke aller Ehrentitel königlicher Gnade und literarischen Ruhmes, den ihm der Hofchronist für alle Zukunft sichert.

Aber der Tatsachensinn, „der letzte und wertvollste aller Sinne", hatte seine Schule bereits durchgemacht und besaß alles Wesentliche, um an die Arbeit gehen zu können. „Die Methoden sind das Wesentlichste, auch das Schwierigste, was am längsten die Gewohnheiten

Abb. 93. Mutter Gottes. Zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. Beispiel der erweichenden Linienkraft und der gezierten Streckung. London, Br. Mus. Harley 4664.
(Aus einem englischen Breviarium.)

Erfahrung sind, bekommen erst jetzt ihr wahres Gesicht. Seide und Samt, Tuch und Leinen, Leder und Pelz, Stahl und Eisen, Tapete und Teppich, Kleid und Waffe; dann aber ebenso alle in der Natur gewachsenen Formen, Halm und Gras, Stein und Erde, Staude und Busch, Feld und Baum erstehen in dem Sechstagewerk dieser neuen gemalten Welt als die Schöpfung eines neuen Schöpfers, dem alles köstlich gerät und der über den Schöpfungsmorgen seines Werkes nicht nur den Glanz des Himmelslichtes ausbreitet, sondern die Freude und die Liebe, auch an dem kleinsten Wesen der neugeschaffenen Sichtbarkeit. Was ihn an Menschen und Dingen am meisten beglückt, ist das Unmittelbare ihres Daseins. Er verliebt sich gegen sich hat" (Nietzsche). Er hatte sich seine Methode schon geschaffen, denn er besaß die ganze Rechtschaffenheit der Erkenntnis, um den freien Blick vor der Wirklichkeit in den Dienst einer feinen und geduldigen Hand zu stellen. Die Methode schafft sich zunächst ihr Rüstzeug für die Vorarbeit, indem sie mit wissenschaftlichem Eifer alle Ergebnisse der Nahsichtigkeit zusammenfaßt. Sie rückt den Dingen auf den Leib. Die Einzelbeobachtung sammelt unermüdet einen neuen Tatsachenstoff, der aus einem kleinen und feinen Tausenderlei besteht.

Es kann nicht mit Worten geschildert werden, wie der Maler neue Augen erhält für all das, was seinen Händen längst vertraut war. Alle Stoffe, die seinem Tastgefühl eine alte

Abb. 94. Die thronende Mutter Gottes. Von André Beauneveu. Brüssel 11060/61. (Aus dem wunderreichen Stundenbuch des Herzogs von Berry.)

Abb. 95. Der Altarvorsatz von Narbonne. Mittelstück.

Wo sich dieser neue Stil mit dem alten begegnet, werden seine Absichten am deutlichsten.

Broederlams Dijoner Altar ist dafür ein gutes Untersuchungsfeld. Da stehen die Kulissen und Requisiten zweier verschiedener Bühnen hart nebeneinander. Uralte Bestände aus der byzantinischen Kunst und Cimabues Werkstatt, wie jene sonderbaren Felsplatten und Bergkuppen, daneben die zierlichen Altane und luftigen Hallen auf dünnen Säulchen sienesischer Herkunft, die auf der Drehbank des Elfenbeinschnitzers entstanden scheinen, neben dem moosüberwachsenen Teppich einer grünen Matte und dem blühenden Busch und dem kerzengraden Lilienstengel, aus dem Vorrat der neuen Wirklichkeitskunst.

Aber am deutlichsten sprechen die Gewebe, das großgeblumte Kleid der Helferin und jene weiche und zarte Fell- oder Federdecke, auf der die matte Maria gebettet ist, vorn am Fußende des Lagers die Tulpen und das niedrige Tischchen mit dem Trinkgeschirr, und als Gegenstück die Zwerg- und Krüppelbäume aus der „vorweltlichen" Urzeit der Kunst. In der Antwerpener Anbetung des Kindes (bei Meyer van den Berg) von Broederlam wirkt noch überraschender die dicke, feuchtwarme Stalluft, aus der Maria und Joseph im Schimmer eines schwachen Lichtes hervortauchen, als hätte Rembrandts Auge sie gesehen. Maria trägt statt des glatten Tuches ein blumig gewebtes Unterkleid, und beim Martyrium des heiligen Dionysius sind es in das drollige Spiel flüchtiger, vom Frettchen im Bau aufgescheuchter Kaninchen, die er in ihrem Gehege beobachtet, und er macht große Augen vor dem Blumenteppich eines Rasenfleckes. Der Vordergrund seiner Bilder reicht ihm kaum aus, um das Gedränge der Figuren zu fassen, und jedes Stück Erde, auf dem ihre Füße stehen, mit derselben Andacht auszumalen, wie den Reliquienschrein auf einem Altar, ist ihm eine treuerfüllte Pflicht seines handwerklichen Könnens. Nun gibt es nichts Unbedeutendes und Nebensächliches mehr, und die einzige Sorge, die besteht, ist die um Platz und Raum für die Vielfältigkeit dieser unerschöpflichen Gegenwart.

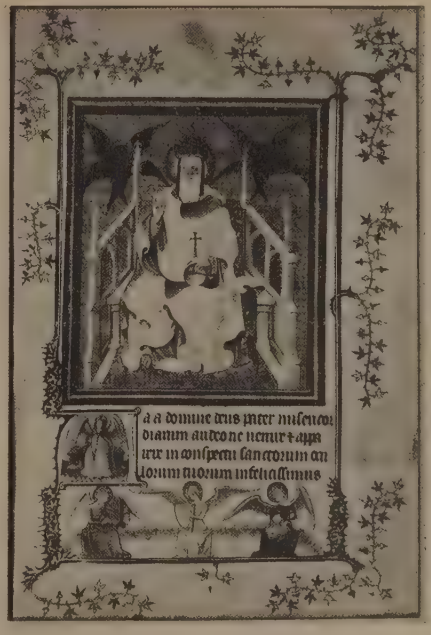


Abb. 96. Gottvater.
(Aus dem Turiner Stundenbuch.)

Abb. 97. Der Altarvorsatz von Narbonne. Grablegung. Vorhölle. Magdalena.

wiederum die Stoffe, an denen der Meister seine Fertigkeit bewährt: an der gewebten Kasel, an der gestickten Einfassung. Zum mindesten fesselt den Maler das künstliche Erzeugnis der Stoffwirkereien, die Stickereien ebenso sehr wie das gewachsene Blumenkleid, mit dem sich dieses Paradies schmückt.

Altes und Neues steht dicht nebeneinander. Die Figuren, Maria und Elisabeth, Joseph und der Hohepriester, sind Geschöpfe der neuen Art. Vornehmlich ist es dem Maler darum zu tun, das, was sie auf dem Leib tragen, aus neuen Stoffen und kostbaren Tuchen zusammenzustellen, wobei es auf die Muster und die gewirkten und gestickten Säume ganz besonders ankommt. Ebenso verhält es sich mit den Gräsern und Blumen auf der Wiese, die haarscharf, Blatt um Blatt hingesetzt werden und mit den Fliesen des Bodenbelags in den Hallen und Kapellen, deren Muster genau zusammenpassen, wie auf einer Vorzeichnung für den Werkarbeiter. Alles ist nahsichtig ins Auge gefaßt und neben und hinter einander ins Bild gesetzt, als ob dieser Scharfblick in Nähe und Ferne auch des Kleinsten in immer gleichem Maße habhaft werden könnte. Dabei kümmert es den Maler wenig, daß er wie auf byzantinischen Bildern aus der Zeit vor Cimabue die Einzelszenen nebeneinander aufbaut, bald den Tempel von Jerusalem neben einer Einöde auf der Flucht nach Ägypten, ein trauliches Begegnen in den Schluchten eines Gebirgstales neben dem sauberen Kämmerlein, in dem Maria in

Abb. 98. Ein knieender Fürst. Stundenbuch des 15. Jahrhunderts. London, Harley. M. S. 2952.

Abb. 99. Teppich mit der Darstellung im Tempel. Brüssel, Musée des arts décoratifs et industriels.

ihre Andacht versenkt ist. Schließlich lösen sich Landschaft und Bauwerk in dem Gold des Hintergrundes auf, ohne um den Übergang irgendwie Sorge zu tragen.

Das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts sieht auf französischem Boden einen Vorgang der Stilgeschichte, der, vielfältig und verschränkt, für den klaren Überblick nicht geringe Schwierigkeiten bietet. Im wesentlichen handelt es sich um die neue Aufgabe der Raumgewinnung. Aber der alte überlieferte Grundsatz des geschlossenen Hintergrundes macht sich immer wieder geltend und lähmt den frischen Ansatz, der in der Malerei jeglicher Art von den Meistern des neuen Stiles genommen wird, das Raumganze in jedem Bild als Einheit zu erfassen. Der künstlerische Vorwurf der Raumeinheit ist allerdings nicht bis in die letzten Folgerungen durchdacht. Er wird vielmehr in einer besonderen Weise und mit einer kindlichen Einseitigkeit nur in seinen ersten Anfängen gedeutet, in dem das Raumbild — mag es nun eine Landschaft sein, oder die Stubenheimlichkeit einer engen Behausung, sich anfüllt mit tausend kleinen Dingen einer wirklichen, aber kindlichen Welt. Denn alles, was sie enthält, ist in dem kleinen und niedlichen Maßstabe gehalten, der mehr einem

Abb. 100. Teppich von Angers, 1377—1381. Das siebenköpfige Tier der Lästerung. Offbg. 13, 1—7. Nach Zeichnung von Hans von Brügge.

Abb. 101. Teppich von Angers, 1377—81. Die große Babylon, die Mutter der Hurerei. Offbg. 17, 1—7. Nach Zeichnung von Hans von Brügge.

Spielzeug entspricht als der Wirklichkeit, die es vortäuscht. Jede Einzelheit ist richtig angeschaut; aber sie bleibt ein Ding für sich und wird als solches aufgereiht neben ungezählten anderen, die ebenso jedes für sich sind. Aus der Betrachtung angelegentlicher Nahsichtigkeit, wie sie der Bilderschmuck eines Buches mit sich bringt, zumal, wenn es für die neugierigen Augen einer noch unreifen Weltfreude bestimmt ist, ist dieser kleine Maßstab hervorgegangen und beherrscht das gesamte Feld der künstlerischen Arbeit. Der Sinn für das Kleine und Zierliche, für die geschraubte Wunderlichkeit der Scheinwelt, die das Mittelalter geschaffen hat, ist zwar aus dem Zeitalter des Rittertums abgeleitet und fördert auch jetzt noch die Kleinarbeit des Buchmalers, obschon sein Auge auf dies Drum und Dran aller Dinge eingestellt ist. Aber er wird sich doch bewußt, daß es gilt, das räumliche Neben- und Hintereinander so glaubhaft im Bilde aufzubauen und einzurichten, wie es in der Welt draußen ist. Mit liebevoller Hingabe vollendet er sein mühseliges Beginnen, indem er bei jedem Schritt, den er im Bildraum zurücklegt, die immer gleiche Genauigkeit sich zur Pflicht macht und allüberall in der nächsten Nähe und der weitesten Tiefe die Nahsichtigkeit zum Grundsatz macht, ohne gewahr zu werden, daß die Sehkraft des Auges für Mittel- und Hintergründe erlahmt und in der leicht verschwimmenden Ferne den fein gewobenen Schleier des Unbestimmten hinnimmt und derart Nahes und Fernes als ein Ganzes empfindet.

Die Raumtiefe wird dergestalt zu einer Folge von Schichten ausgebildet, die, hintereinander geordnet, mit der gleichen sorgsamen Peinlichkeit gearbeitet sind, ob sie ganz vorn oder weit hinten, greifbar oder entrückt sind. Der Flächenstil des Mittelalters stiehlt sich derart in die neue Anschauung hinein, obschon sie sich seiner zu entledigen sucht, um in die weite Welt des Raumes einzudringen und sich frei zu bewegen.

Solche Beobachtungen begleiten uns in der Geschichte des neuen Stiles weit hinein, bis in die Zeit noch des Jan van Eyck und Roger van der Weyden.

Abb. 102. Kreuzigung. Florenz, Bargello. (Aus einem Dreiflügelaltar.)

Während des Überganges vom Alten zum Neuen ist kaum eine Handschrift und nicht eine Altartafel zu finden, die nicht die widersprechenden Bedingungen der nahsichtigen Gegenständlichkeit und der weiträumigen Fernsicht unbekümmert miteinander vermengte. In dem Psalter des Jacquemart de Hesdin stößt das Meer gegen das Tapetenmuster der Grundfläche und in den Zeichnungen, die Hans von Brügge für die Teppiche des Herzogs von Anjou entwarf, ist der Hintergrund mit dem Namenszug seines Wappens durchwoben oder mit den Blütenkelchen und Ranken einer Winde durchflochten. Der dürftige Leib König Davids, der in den Fluten des Meeres watet, scheint durch die Wasserwellen hindurch; und das Segelschiff wird aus der Seitenkulisse in die Bühne hineingeschoben, wie der sehnlich erwartete Schwan des Lohengrin, unbeschadet der Felsen und Bäume, die den Hintergrund abschließen, ohne den Blick auf Horizont und Ferne freizugeben.

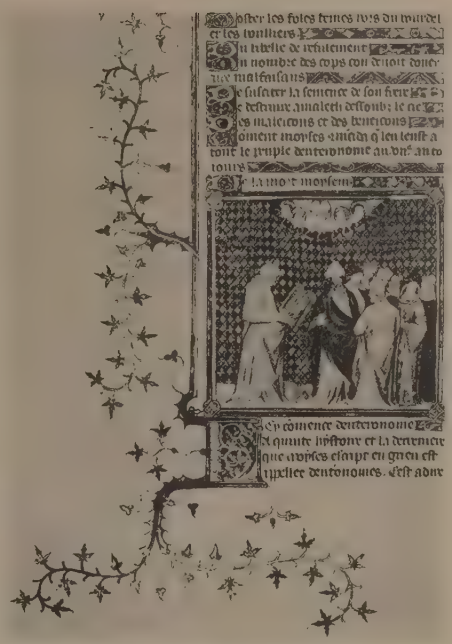


Abb. 103. Aus einer Biblia historiale. Brit. Mus. Harley. M. S. 4381.

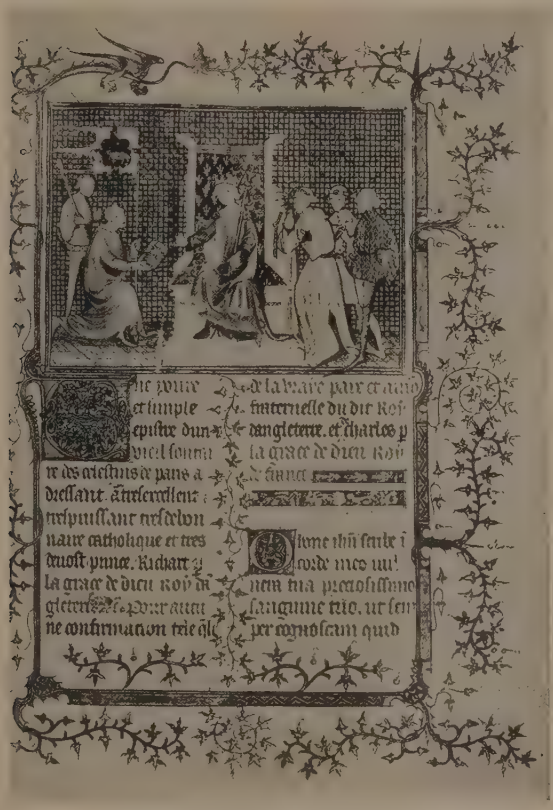


Abb. 104. Aus dem Briefe an Richard II. von England vom J. 1395. London-Royal Ms. 20. B.

Wenn nun auch das Räumliche die Hauptsache der neuen Bemühungen ist, so wird das Figürliche und Gegenständliche von ihnen nicht minder betroffen. Aus zwei Stammbäumen abgeleitet, aus dem alten gotischen und dem neuen flämischen, werden die Figuren wunderliche Zwitter und degenerierte Mischlinge aus dem alten Pariser Blut und der frischen Lebensfülle der flandrischen Kunst. Aus dem Mittelalterlichen bleibt vieles an ihnen haften, so die abgezehrte Dürftigkeit des Körpers, die mit einer frommen Süße und byzantinischen Heiligkeit sich seltsam verbindet. Zu dem Vorrat formelhafter Gebilde, die aus der französischen und englischen Handschriftenmalerei stammen, gesellt sich eine lyrisch empfundene Innigkeit, die vornehmlich auf

Abb. 105. André Beauneveu. Aus dem Berry-Psalter. König David. Paris. Bibl. Nat. ms. fr. 13091.

für den Herzog gemalt hat. Auch Krone, Bartschnitt und der faltenreiche Königsmantel sind aus der gleichen Rüstkammer. Selbst ein paar byzantinische Troni und Seraphim haben sich noch erhalten, neben denen die jungen Engel des neuen Himmels ein liebliches Geschlecht herzensfroher Kinder sind. Andererseits hat hier Hubert van Eyck die ersten Menschen mit Leib und Seele, mit Hand und Fuß richtig auf die Beine gestellt und obendrein in dem ihnen zugehörigen Lebensraume, wo sie atmen, schaffen und handeln nach Menschenart.

Auch im Chantilly-Kodex, an dem die Brüder Limburg ihre erstaunliche Kunst bewährt haben, ist der Unterstrom altkirchlicher und frommsienesischer Andachtsstimmung unsienesische Quellen zurückzuführen ist. Namentlich André Beauneveu, ein Pariser Meister, der in der Hofgunst alle anderen übertraf, schwelgte in gefühlsseliger Frömmelei und einer altertümlichen Kirchlichkeit, die auch in den Geräten und Möbeln der Bildausstattung das älteste, was der liturgische Bilderkreis aufzuweisen hatte, mit einer scheinheiligen Pietät beibehielt, um den Abstand gegenüber den neuen Meistern möglichst zu erweitern. In dem leider zugrunde gegangenen Stundenbuche des Herzogs von Berry, das die Turiner Bibliothek besaß, begegnen sich die beiden nicht mehr gleich starken Richtungen verschiedenartig an Form und Kraft, in einer schwachmütigen Ermattung bei der alten und einer wagelustigen Frische bei der neuen. So ist der Thron, auf dem Gottvater Platz genommen, im Turiner Kodex dasselbe gedrechselte Möbel wie in dem großen Psalter, den André Beauneveu

Abb. 106. Jacquemart de Hesdin. Aus dem Berry-Psalter. König David nach Psalm 18. Paris. Bibl. Nat. ms. fr. 13091.

verkennbar; ja, in dem eigentlichen Gebetbuch, das dem Kalender folgt, gewinnt er an Breite und Tiefe und läßt kaum noch den Zufluß flandrischer Sachlichkeit und nordischen Wirklichkeitssinnes spüren, die im Bereich der Monatsbilder vornehmlich das Wort geführt hatten. Fast scheiden sich die beiden Stile nach den Gegensätzen von Kirche und Hof, von Weltlichkeit und Kirchlichkeit, um für Natur und Gegenwart die neue Erzählungskunst, für Jenseits und Geschichte die alte Formelhaftigkeit in Anspruch zu nehmen. Zwischen zwei Buchdeckeln vereint sich, was der helle Morgen einer heiteren Wirklichkeit und der dämmernde Abend einer verblassenden Gedankenwelt geschaffen hat.

Abb. 107. Gottvater. Aus dem Turiner Stundenbuch.

Doch bleibt dieser Vorgang nicht auf die Buchmalerei beschränkt. In dem Altarvorsatz von Narbonne, der auf Seidengrund gemalt ist und an landschaftlichen und baulichen Zutaten sich auf ein Mindestmaß beschränkt, kommt in der feinbewegten Zeichnung die Figürlichkeit um so stärker zur Geltung, wodurch der Zusammenhang mit dem Figurenkreise Simones und Duccios nur um so deutlicher erwiesen wird. Aber in anbetender Andacht knieen, in haarscharfer Kennzeichnung aller persönlichen Eigenheiten von Kopf und Gestalt wirkliche Bildnisse, König Karl V. und seine Gemahlin. In der Tafelmalerei, von der sich in dem köstlichen Dreiflügelaltärchen des Bargello und in der kleinen Maria mit Kind höchst bedeutende Beispiele erhalten haben, waltet wiederum der Geist kirchlicher Altertümlichkeit, dessen zarteste Regungen, vornehmlich die süße Holdseligkeit, auf italienische Ursprünge zurückzuführen sind, für die Avignon die Vermittlung übernahm.

Der neue Geist einer Wirklichkeitskunst tritt also durchaus nicht so uneingeschränkt auf, daß er sich das ganze Feld der Kunst in einem einzigen Siegeslauf erobert hätte. Die alte Kirchlichkeit ist zwar aus dem Paradies der mittelalterlichen Gotik vertrieben, weil sie von der verbotenen Frucht am Baume der Erkenntnis gegessen und mit einemmal die Nacktheit alles Lebenden und Atmenden erkannt hatte. Wie es das wundernette Bildchen in dem überreichen

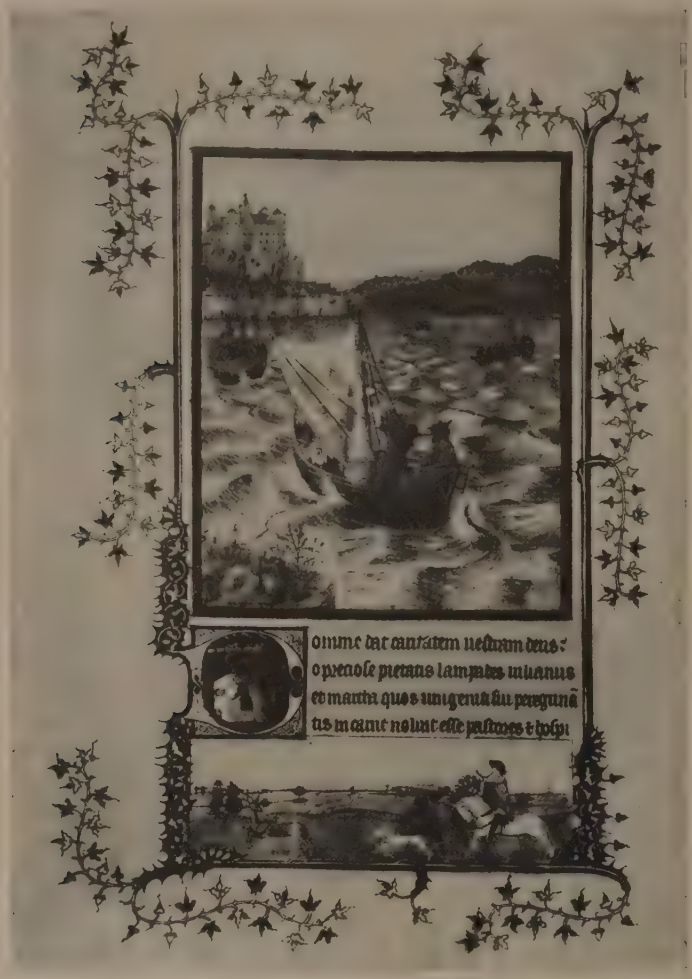


Abb. 108. Jan van Eyck. Die Landung bei Marseille. Aus dem Turiner Stundenbuch. 1415—1417.

Stundenbuch in Chantilly schildert, wird die Erkenntnis nicht mit rücksichtsloser Gewalt, sondern mit väterlicher Milde bestraft, und zögernden Schrittes, mit einem sehnsüchtigen Blick in den friedlichen Garten, erfolgt der Abschied von einem verlorenen Glück. In der Welt draußen weht die herbe Luft irdischer Tatsächlichkeit, in der Kräfte und Willen für neue Aufgaben schnell erstarken.

An der Schwelle des 15. Jahrhunderts kann man nicht mehr von einer bloß lokalen Erscheinung der neuen Wirklichkeitskunst sprechen, denn sie gehört zu den wesentlichsten Bestandteilen, aus denen die Geistesverfassung der neuen Zeit zusammengesetzt ist. In aller Welt diesseits und jenseits der Alpen und fast zur gleichen Stunde melden sich die ersten Anzeichen der neuen Geistigkeit. In Europa wird eine neue Macht Herr über alle Schauplätze fortschrittlicher Kunstentwicklung. Und daß diese Macht letzten Grundes bekämpft und überwindet, was im Abendlande noch von orientalischem und byzantinischem Kunstvermögen und Formenwesen sich erhalten hatte — darüber kann kein Zweifel sein, wenn die Gegensätze von Wirklichkeit und Gedanklichkeit richtig verstanden werden. Bei solcher Gegenüberstellung der Grundbegriffe aller Kirchenmalerei erfolgt die weithin leuchtende Aufklärung, daß Neuzeit und Mittelalter unter starken Erschütterungen gewaltsam sich voneinander ablösen und, je nachdem die Höhe des Standpunktes gewählt wird, der Bruch ein breiter und tiefer ist, jedenfalls die ganze Linie der europäischen Geschichte aufreißt.

Dennoch zeigt die genauere Beobachtung, daß sich die Wellen dieser Erschütterung aus bestimmten Mittelpunkten entwickeln und über den ganzen Bereich der Kunstarbeit fortpflanzen. Ein solcher Mittelpunkt ist unstreitig das geistig fruchtbare Kulturbecken zwischen Somme und Rhein. Da sich die politische Geschichte mit der Geistesgeschichte nur selten deckt, ist für das bunte Grenzennetz dieses weiten Striches ein einheitlicher Name, der die geistige Be-

deutung hervorhöbe, noch nicht geläufig. Ob man nun aber zeitlich, geographisch, stammes- oder rassengeschichtlich dieses Ereignis ins Auge faßt, es ergeben sich trotz der Heftigkeit und Schwere der Erschütterung überall fließende Linien, durcheinander gezogene Grenzen, breite Verwerfungen und weit verschobene Lagerungen, die auf die Gewalt des Stoßes und die durchgreifenden Wirkungen schließen lassen.

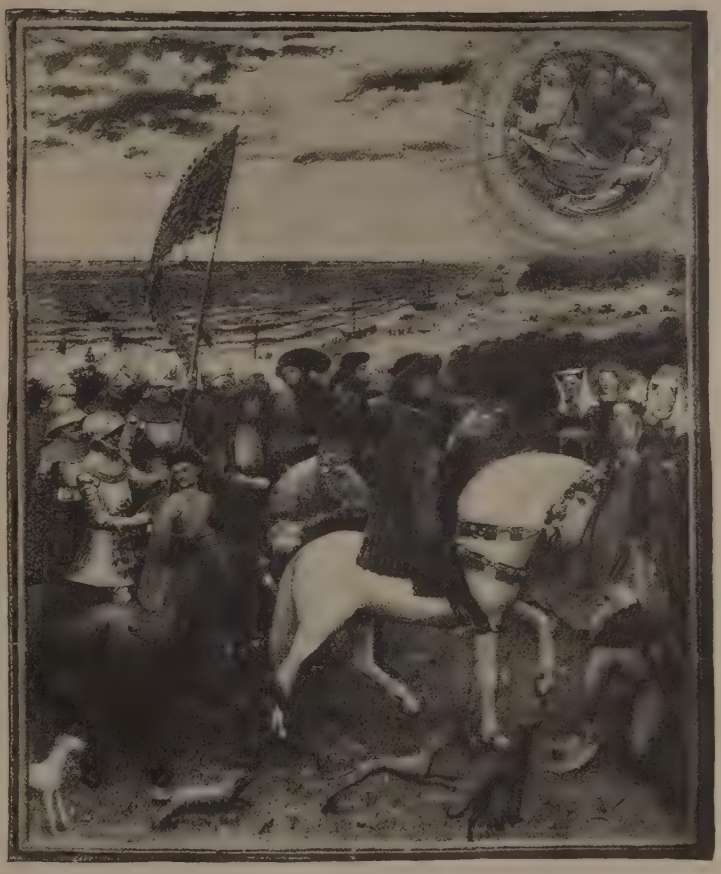


Abb. 109. Jan van Eyck. Die Landung nach Seenot. Aus dem Turiner Stundenbuch. 1415—1417.

Wenn Louis Courajod dieses Ereignis die franko-flandrische Bewegung nannte und in ihr die Ursache erkennen wollte für die Gesamtänderung des Bildes, über den Ursprungsort hinaus bis über die Alpen- und Pyrenäenkette, tief hinein in die alten Heimatländer der romanischen Kultur, so hat er die Eigenart der Bewegung sicher erkannt und als Franzose die Gegensätzlichkeit der germanischen Willenskräfte klar empfunden. Nur eins hat er übersehen: daß der Ausbruch nämlich der neuen elementaren Gewalten des Wirklichkeits- und Tatsachengeistes nicht bloß im flandrischen Kunstkreis erfolgt ist, sondern überall in der europäischen Welt zutage trat, wenn auch mit anderen Wehen und anderen Erscheinungen.

Es war ein Ereignis der Zeitgeschichte, in dem die Folgen für Flandern, Frankreich, Burgund und die Rheinlande, für die Hanse der Nordsee und den Luxemburger Hof in Böhmen, für Nürnberg und das Elsaß — und welche Ausstrahlungspunkte sich sonst noch kenntlich machen — mit inbegriffen sind und in ihm aufgehen.

Der Pariser Hof und die burgundischen Schlösser sind Anziehungspunkte, die die Kräfte und Talente der neuen Daseinskunst unwiderstehlich an sich locken, um sie für die Eitelkeit des höfischen Lebens in Dienst zu stellen. Aber keiner dieser königlichen und fürstlichen Sammler und Gönner hat aus eigenem Vermögen auch nur eine der kunstgeübten Hände der flandrischen Meister in dem Malerviertel vor der Porte Saint-Denis in Paris wirklich regieren können. Als Herren gaben sie die Gelegenheit, die Aufträge, den Ehrensold und die überreichen Löhne, mehr aber

Abb. 110. Hubert van Eyck. Die Totenmesse. Aus dem Mailänder Stundenbuch. 1415—1417.

sam als eine echte und wahrhaftige Urkunde eingetragen wurde. Ob der Maler aus Brügge oder Orléans stammte, ein Flame oder Tourainer war, verschlug dabei gar nichts. Niemand hatte das Bewußtsein, daß diese Pariser Kunstbücher französisches Kunstgut wären. Wohl aber tat sich der Herzog von Berry und jeder König nicht wenig darauf zugute, daß diese Pracht und Herrlichkeit am französischen Hofe zur Schau kam, wobei ein scheeler Blick auf die burgundischen Vettern und namentlich auf Philipp den Guten deutlich verriet, daß dieser es allen anderen zuvor tat und Paris in Schatten stellte. Die rein kunstgeschichtliche Frage ist die nach der Herkunft der Fähigkeiten und Mittel, die imstande waren, solch reiches und stolzes Leben im Bilde wiedererstehen zu lassen. Diese Frage ist aber unzweideutig dahin zu beantworten, daß es die flandrischen Künstler waren, die dank ihrer flandrischen Erziehung diese neue niedliche und lustige Wirklichkeit in den nicht. Sinn und Fähigkeit, Gefühl und Anpassung, die Triebe und Ahnungen — kurz die innere Stimme kam aus der Eigenart der flandrischen Meister und wurde von ihnen in Wirksamkeit gesetzt. Eine Hofkunst erblüht von neuem, aber nicht, weil die Macht des Zepters zauberische Kräfte ausgelöst hätte, sondern weil sich das Angebot kluger Begabungen den Bedürfnissen höfischen Lebens anpaßte und angenommen wurde.

In den Wechselbeziehungen zwischen Gönner und Künstler spielte aber die nationale Herkunft der vom Hofe beschäftigten Arbeiter gar keine Rolle. Denn ganz gleich wer ihm die neuen hübschen Bilderchen lieferte, der Hof schaute nur darauf, daß das Spiegelbild seines prachtvollen Daseins möglichst getreu und augentäuschend in die kostbaren Bücher gleich-

Abb. 111. Die Gefangennahme. Aus dem Chantilly-Codex.

beschaulichen Andachtsbüchern ihrer französischen und burgundischen Auftraggeber geschaffen haben. Insofern ist ein großer Erfolg der Maaskunst in dem „pays d'Allemaigne" von den Flamen zum Besten jener Kunstanschauung errungen worden, aus der sich die eigentliche Malerei Europas späterhin entwickelt hat. An ihm hat ganz Frankreich teilgenommen, denn die Malerei und ebenso die Plastik gehen im ganzen Königreich aus den Kunstgewohnheiten hervor, die die flämischen Maler und Bildner seit Hubert und Jan van Eyck und seit Klaus Sluter angenommen hatten.

* * *

Französische Kunst in der Umfassung des nordischen Natursinnes der Flamen.

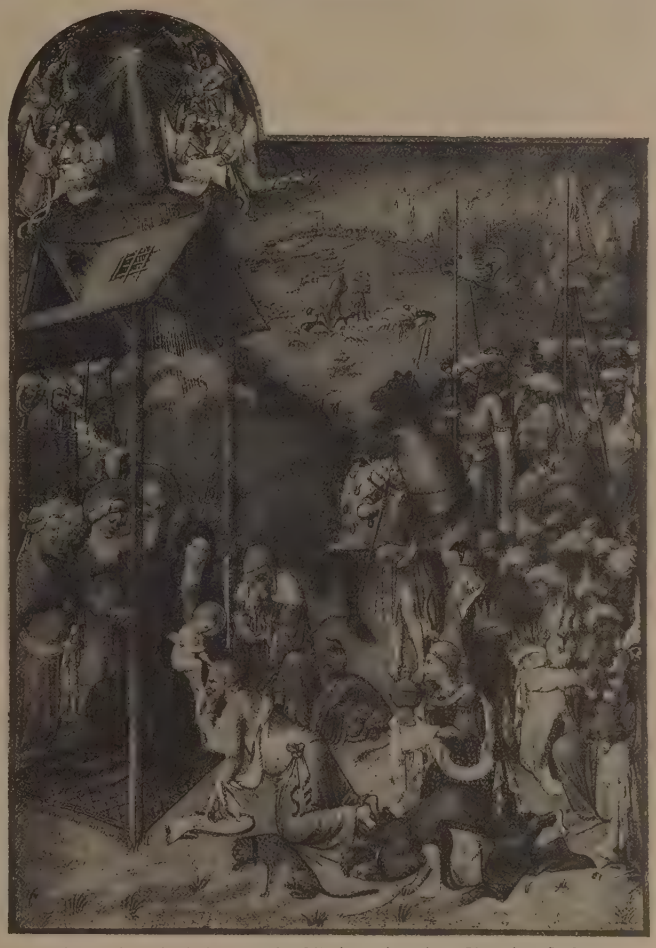


Abb. 112. Die Anbetung der Könige. Aus dem Chantilly-Codex.

Wer die französische Malerei des 15. Jahrhunderts mit scharfen Umrissen begrenzen will, sieht sich vor eine eigenartige Schwierigkeit gesetzt. Wohl ist es klar, daß sie gegen die rein mittelalterliche Malerei des Jean Pucelle und selbst noch des André Beauneveu und Jacquemart de Hesdin durch den alles überwältigenden Natursinn sich auf das Bestimmteste absetzt und wie über Nacht die gotischen Regeln vergißt, um nur noch die neue Schönheit der Wirklichkeit zu pflegen. Aber diese neue Entdeckung ist keine französische, vielmehr ist sie der französischen Gesinnung der damaligen Kunst und eigentlich auch späterer Stilwandlungen direkt entgegengesetzt. Nicht daß es unter Johann dem Guten und Karl V. an scharf beobachteten Einzelzügen des Sichtbaren und Greifbaren gefehlt hätte. Aber das Bekenntnis zur irdischen Schönheit der Natur, wie es jetzt auftritt, fast genau um das Jahr 1400 herum, so unumwunden und so tief überzeugt, ist aus Flandern gekommen und in Frankreich als etwas Fremdes und Besonderes eingeführt worden.

Nun sind Flandern, das Artois, der Hennegau und Brabant zu jener Zeit französisches Krongut und gehören staatlich als Vasallenlehen zum Herrschaftsgebiet der Valois ebenso wie die Touraine und die Auvergne. Und was wohl schwerer wiegt, die Kultur der Länder, aus denen

Abb. 113. Der Altarvorsatz von Narbonne. Paris, Louvre.

Abb. 114. Marienbild. Pariserisch. Paris.

Abb. 115. Ein Altarflügel im Bargello. Florenz.

Abb. 116. Karl V. Aus dem Altarvorsatz von Narbonne.

Abb. 117. Die Brüder von Limburg. Das Paradies. Aus dem Chantilly-Codex.

Abb. 118. Jeanne de Bourbon. Aus dem Altarvorsatz von Narbonne.

das neue Bekenntnis stammt, ist in der führenden Oberschicht ganz und gar französisch. Die burgundischen Herzöge und die flandrischen Grafen, alle Adligen überhaupt sind in Sprache, Lebensform und ritterlichem Wesen französisch. Ihr ganzer Hofstaat ist französisch, der französische Geschmack des Pariser Königshauses bestimmt Kleidung und Haltung, Sitte und Gebrauch, das Zeremoniell und den Aufwand. Die Regierung bedient sich der französischen Sprache in ihren Erlassen und in ihrem amtlichen Verkehr. Die französische Kunstschöpfung des Schrifttums, französische Dichtung und Erzählung sind die allbewunderten Muster der burgundischen und flandrischen Ritterschaft. Der Rosenroman gilt für sie ebenso als Inbegriff der Weltweisheit, wie für die Vornehmen der Pariser Welt und für alle, die sich als französische Adlige und Patrizier im Besitze der maßgebenden Lebensanschauung fühlen. Die Gesellschaft ist in Aufbau und Grundform durchaus französisch. So sind es ihre Erwartungen, ihre Forderung an das Leben und den Luxus, die durch die neue Kunst erfüllt werden. Sie wird regiert von französischem Geist. Sie schaut nach Paris, wenn sie einen Maßstab sucht. Sie fühlt sich in Gent, in Dijon und Besançon zugehörig zu der großen kulturellen Einheit, die am Königshof ihren Mittelpunkt hat. Die Gesellschaft fühlt, spricht und lebt französisch.

Die Hände, die die neuen Gebilde der Malerei in kunstreicher Erfahrung hervorbringen, sind fast ausschließlich flandrische, brabantische oder sonstwie nordische der Niederlande. Selbst wenn der Nachweis erbracht wird, daß dieser oder jener Maler aus dem Pikardischen stammt oder gar aus der Champagne und dem französischen Kernlande um Paris herum, wo die Valois, sowohl die vom Königshause wie die Häuser der Brüder in Berry und Anjou ihre kostbaren Prachtschlösser besaßen, immer ist es offenbar, daß diese französische Hand, selbst wenn sie in Paris geschult war, sobald sie den neuen Stil zur Wirkung bringt, nach der flämischen Art der Maler von Gent und Brügge malt, malen muß, weil für diese natürliche und lebensfrohe Darstellung der irdischen Sphäre keine andere Möglichkeit ist, als die, welche die Brüder Hubert und Jan van Eyck geschaffen haben. Beide sind burgundische Hofleute. So wie sie selbst, stehen bis fast ans Ende des Jahrhunderts die Hauptmeister im Dienste der französischen und burgundischen Fürsten und sind damit im wahren Sinne des Wortes Angehörige und Förderer der französischen Malerei.

Andererseits ist kein Zweifel darüber möglich, daß die flämische Malerei und mit ihr die aller anderen landschaftlichen Schulen von Nordburgund mit Gent, Brügge und Brüssel als Mittelpunkt eine wurzelechte, durchaus einzigartige, weil quellreine und nur von sich aus schöpferische Kunsterscheinung ist, die man nicht als französisch bezeichnen kann, weil sie in ihrer innersten Natur und als völlig neues Phänomen an den Bedingungen haftet, aus denen sie hervorgegangen ist. Ihr Heimatboden ist der flandrische, ihre Heimatluft ist die flandrische, ihr Heimatgefühl ist flandrisch. Die französische Kultur hat sich ihrer Kräfte und Fähigkeiten bedient und mit Herrenbewußtsein darüber hinweggesehen, daß sie der französischen Überlieferung nicht entsprach, dafür aber sie um so lieber ausgenützt, weil sie, gleich einer Mode, allen Erwartungen der Großen und Mächtigen entgegenkam.

Ist es nun gestattet, bei einem so starken Gegensatz, wie er zwischen der flandrischen und französischen Kunst offensichtlich ist, die Malerei der Maler von Gent und Brügge, die im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts eine noch nie dagewesene Anschauung von der Welt und dem Menschen auf Erden in eine neue Kunstform bringen, französische Kunst zu nennen, weil das flandrische Land und die Vornehmen und Adligen, die dort ansässig waren, französische Umgangskultur angenommen hatten? Wir stellen hier fest, daß die politischen und sogar die allgemeinen kulturellen Zustände und Verhältnisse, also die französischen — Sprache und Gesellschaft, Verkehr und Wirtschaft — in ihrer Auswirkung nicht genügen, um eine künstlerische Leistung allerhöchster Potenz, wie die Malerei des Hubert und Jan van Eyck, obschon sie im Dienste dieser höheren und stärkeren Gesellschaftskultur steht, sich in ihr betätigt und für sie ihr Bestes hergibt, als eine französische Kunsterscheinung zu bezeichnen. Diese Kunst ist und bleibt flämisch, unfranzösisch und ist ganz und gar nicht gallisch noch überhaupt lateinisch oder romanisch.

Bei einem so tiefreichenden Zwiespalt wird jedoch begreiflich, wie schwer es hält, die Grenzlinien zwischen französischer und flämischer Kunst festzulegen. Viele dieser flämischen Malereien sind wohl gar in Paris oder Dijon gemalt worden und in einzelnen Fällen sogar von französischer Hand. Aber sie sind trotzdem nach Stil und Mache Erzeugnisse der Schulen von Gent, Tournai und Brüssel. Die politischen Zustände der Gegenwart beanspruchen für diese französisch-flämischen Kunstwerke die neue Bezeichnung einer belgischen Kunst, womit wenigstens die geographische und geschichtliche Zusammengehörigkeit eines Landstriches mit all seinen geistigen und künstlerischen Hervorbringungen knapp und richtig bezeichnet ist, ohne daß gerade die eigentlichen Triebkräfte und tiefsten, unter dem Bereich des Erkennbaren liegenden Ursprungs-

werte damit umfaßt wären. Denn dann wären Saint-Quentin, Amiens, Arras, Montreuil und ihr Umland auch zur belgischen Kunstgeschichte zuzurechnen, was doch nicht angängig ist.

Am schwierigsten liegt der Fall bei den Buchmalern nach der Zeit der Eyck und der Brüder von Limburg. Von vielen dieser Maler ist es sicher, daß sie in Paris erzogen sind oder dort in Arbeit standen, aber in flandrischen und brabantischen Werkstätten ihren Namen gemacht haben. Die Eigenart und Sonderheit der Pariser Kunst nach dem Tode Karls V. ist aber nicht so deutlich gekennzeichnet wie die von Brügge, Gent und Brüssel. Was ist in der Kunst unter Karl VI., d. h. während fast vierzig Jahren schicksalsschweren Geschehens eigentlich pariserisch?

Die Schwierigkeit der Antwort ist um so größer, als an wirklich bedeutenden und nach Herkunft und Meisterschaft gesicherten Werken nur ein verhältnismäßig kleiner Bestand bekannt ist.

Auf dem Übergange vom gotischen Linearstil zu dem flämischen Raumstil wird man am ehesten immer dann erwarten dürfen, französischen Arbeiten gegenüberzustehen, wenn der italienische Einschlag in den Bildern stark in die Augen springt. Denn die französische und selbst die Pariser Malerei haben zu zweien Malen italienische Bildelemente nicht nur, sondern die süße italienische Andachtsstimmung mit einer beinahe weiblichen Empfänglichkeit aufgenommen und dann noch lange hinaus beibehalten. Das erste Mal geschah es in Avignon, als die Päpste Benedikt XII. und Clemens VI. in die neu erstandene Papstburg zur Ausschmückung der großen Säle und der fürstlichen Wohnräume sienesische Meister beriefen, unter denen besonders Simone Martini († 1345) und Matteo da Viterbo († 1368) durch Umfang der Aufträge und Ansehen ihres Künstlertums hervorragen. Alles Bauliche im Bild: Tempel, Kirchen, Häuser, Portale, Stadtbauten sind nach dem italienischen Gebrauche elfenbeingeschnitztes Spielzeug. Eine Wiederauffrischung und Verstärkung dieser gotischen Italienschwärmerei macht sich gegen 1400 bemerkbar, wofür als äußeres Symbol, nicht als Ursache, die Fahrt des Jacques Coene aus Brügge nach Mailand gelten mag, die in das Jahr 1398 fällt. Leider ist die Person und das Werk dieses offenbar einflußreichen Meisters, der später die Schwenkung zum Naturbekenntnis der großen Genter Maler mitgemacht hat, nicht urkundlich gesichert. Gewiß ist, daß sich André Beauneveu (1360—1403) und Jacquemart de Hesdin (seit 1384—1410/11), die in dieser Zeit am burgundischen Herzogshofe in Dijon in höchsten Ehren stehen, der italienischen Melodik des Linienflusses und der verzückten Schwärmerei ihrer Kirchlichkeit mit ganzer Seele hingegeben haben. Ebenso stark machen sich die italienischen Modeformen bei dem Orléansmeister Girard und seiner Nachfolge geltend; also war auch Paris und der königliche Hof demselben Geschmacke zugeneigt. Paris, Bourges, Dijon gehen demnach in der italienischen Abhängigkeit gleichen Schritt und erfüllen damit wohl mehr ein Bedürfnis seelischer Hingabe als formaler Verlegenheit.

Wie weit die Mailänder Mode gerade in Paris ging, ob sie dort auch die flämischen Meister an der Porte Saint-Denis in ihren Bann zog, läßt sich nicht mehr feststellen, da Paris nach der Schlacht bei Azincourt, die eine Besatzung der Stadt bis gegen 1430 zur Folge hatte, in allen künstlerischen Unternehmungen großen Stiles den Vorrang an Bourges und Dijon abgeben muß.

So haben wir uns denn auch für die Geschichte der Malerei zuerst nach Dijon zu wenden, um dem allmählichen Aufblühen der französischen Kunstform die ersten Regungen abzusehen.

Philipp der Kühne, der vierte Sohn König Johanns des Guten, ist seit 1363 Herzog von Burgund, seit 1384 Graf von Flandern und stirbt 1404.

Seine Hofmaler kennen wir in ihrer Abfolge. Von 1373—1375 ist es Jean d'Arbois; dann Jean de Beaumetz aus dem Artois († 1397). Ihm folgt Jean Malouel aus Geldern, der 1415 stirbt.

Abb. 119. Henri Bellechose. Martyrium des heiligen Georg. Paris.

Abb. 120. Henri Bellechose. Martyrium des heiligen Georg. Paris.

Abb. 121. Henri Bellechose. Martyrium des heiligen Georg. Paris.

Darauf steigt Henri Bellechose aus dem Brabantischen zu dieser Würde auf, der bis 1440 verfolgt werden kann.

Wenn wir von Jean d'Arbois absehen, der aus dem jurassischen Burgund, nahe der Schweizer Grenze, stammte, so sind es also während eines halben Jahrhunderts ausschließlich flämische oder brabantische Meister, Männer aus dem Hennegau und Geldern, die in Dijon zur Ausschmückung des Schlosses und der Kartause von Champmol vor der Stadt beschäftigt werden. Auch Melchior Broederlam aus Ypern, der mit Jacques de Baerze den großen Altar für die Kartause malt, gehört zu ihnen.

Die Dinge sind in Fluß geraten, berühren sich, mischen sich und gehen ineinander über. Dijon ist der Mittelpunkt dieses echt höfischen Ausgleichs zwischen Französischem, Flämischem und gelegentlich auch Rheinischem. Burgund ist politisch und künstlerisch der Boden gewaltsamer Grenzverschiebungen und weit übergreifender Kulturdurchdringungen mit dem Endziel einer Neuschöpfung auf dem Gebiet der Randmarken zwischen west- und mitteleuropäischer Gesittung. Deshalb haben alle Schulen dieser Grenzkunst fast bei jedem Einzelstück vollberechtigte Ansprüche. Henri Bellechose erkennen wir wieder in den Bildern mit dem Martyrium des heiligen Georg. Bei dem Hofmaler Philipps des Kühnen, dem Meister Melchior Broederlam aus Ypern, der zwischen 1381 und 1409 nachweisbar ist, kreuzen sich die verschiedensten Einflüsse und Ansprüche. Denn seiner Geburt nach gehört er zu den Flamen, wie die Brüder van Eyck; seinem Amt nach ist er burgundischer Höfling, als Maler verrät er ebensoviel Schulgut aus den Werkstätten der flämischen Klein- und Buchmaler wie Pariser Erziehung im Sinne des alten Beauneveu und deswegen auch viel sienesische und mailändische Bildelemente, die in den neunziger Jahren des 14. Jahrhunderts zwischen der Provence und Flandern überall Kurswert haben und an der Seine ebenso gelten, wie am Rhein. 1392 erhielt

Abb. 122. Melchior Broederlam. Altar von Champmol. Verkündigung und Heimsuchung. Dijon, Museum.

Abb. 123. Melchior Broederlam. Altar von Champmol. Darstellung im Tempel und Flucht nach Ägypten. Dijon, Museum.

er für die Kartause von Champmol den Auftrag, vier Altarflügel zu einem Schnitzwerk des Jacques de Baerze zu malen, die er 1397 abliefert und 1399 persönlich aufstellt. Zwei Flügel haben sich in Dijon erhalten; Verkündigung und Heimsuchung, Darstellung im Tempel und Flucht nach Ägypten sind auf ihnen in vier Einzelszenen zu sehen. In der Sammlung Mayer van den Bergh haben sich zwei Tafeln von gotischer Schwermut im flämisch-französischen Mischstil gefunden, die auch zu dem Altar in Champmol gehören und den Bilderbestand des Melchior Broederlam in höchst erwünschter Weise ergänzen. Diese Stücke sind überaus bezeichnende Beispiele für den Wert einer Grenzkunst an der Grenzscheide zweier Weltalter. Alles was diese Zeit bewegt, hat an dem Inhalt und der Form dieser Malereien innigen Anteil. Es gehört salomonische Weisheit dazu, sie ungeteilt und unbeanstandet dieser oder jener Schule zuzusprechen. Mit ebensoviel Recht wären sie den Werkstätten von Brügge und Gent zuzuweisen, wie irgendeinem der flämischen Maler, die in Paris an der Porte Saint-Denis arbeiteten. Daß Broederlam verschiedene Male in Paris war, ist bezeugt. Also kann er auch dort eingereiht werden. Aber man sollte sich daran gewöhnen, Grenzkunst als das zu nehmen, was sie ist, als eine Lösung im chemischen Sinne, bei der nicht bloß die angelernten Fertigkeiten der Hand, sondern auch die angeborenen Fähigkeiten des Blutes ineinander übergehen und nicht mehr voneinander zu scheiden sind. Melchior Broederlam hat dem burgundischen Hofe gedient und dort waren damals Paris und Dijon im Vorrange, wie es später Brüssel, Gent und Mecheln sind. An den Höfen aber gilt zu allen Zeiten der Besitz weltläufiger Formsicherheit mehr als der Taufzeddel von diesseits oder jenseits der Grenzen. Viele Provinzen können sich darum streiten, Meister Melchior zu den Ihrigen zu zählen.

Abb. 124. Melchior Broederlam. Altar von Champmol. Antwerpen, Sammlung Mayer van den Bergh.

Abb. 125. Melchior Broederlam. Altar von Champmol. Antwerpen, Slg. Mayer van den Bergh.

Als Ergebnis einer überreichen Tätigkeit, von der wir aus Rechnungen, Berichten und Urkunden aller Art wissen, ist wenig genug übrig geblieben. Von Jean Malouel wissen wir, daß ihm der Denis-Altar (jetzt im Louvre) in Auftrag gegeben war, dessen Ausführung nach Malouels Ableben Henri Bellechose im Jahre 1415 übernimmt und später zu Ende führt. So wie die Dinge liegen, haben wir uns aus diesem beinahe einzigen Bilde der Hofkunst von Dijon eine Vorstellung von einer Kunstpflege zu machen, die schon 1398 bei der Übernahme des Altarbildes durch Jean Malouel eine jahrzehntelange Tätigkeit hinter sich hatte. Der flämische Grundcharakter der Formen ist deutlich. Aber da Malouel noch auf Goldgrund malt, so geht ein wesentlicher Zug flämischen Lebens, die Landschaft und die Hintergrundtiefe verloren. Um so schärfer springen aber alle Züge des innerlich Erlebten und in Schauder und Erbarmen Mitgefühlten in die Augen, wie der wehmütige Schmerz bei der Gefängnisszene am Gitterfenster, wo zwischen den Eisenstäben die Abendmahlspende stattfindet, und das zweimalige Zuschlagen des gewaltigen Henkerbeiles in der Hand des Ungeheuers, das seine grausige Arbeit tut. Die Richtstättengreuel überhaupt sind in der französischen Kunst ein eigenes Kapitel grausamer Wollust und ausführlicher Berichterstattung, die keinen kleinsten Zug vergißt; das ist bis zu Nicolas Poussins Martyriumsbild des hl. Erasmus zu verfolgen. Auch Malouel hat wohl seinen Auftraggebern vollauf entsprochen, wenn er Rührung und Schauder in wohlberechneten Dosen mischte.

Von dieser burgundischen Hofkunst nimmt der Meister von Flémalle seinen Ausgang. Es handelt sich also um Rückwirkungen von Dijon aus auf den Boden von Tournai und Brüssel, die bei der nahen Stammverwandtschaft von Robert Campin und Jean Malouel nicht überraschen

können. Man wird bei Malouel und seinen Beziehungen zu Jean Beaumetz, dessen Nachfolger er war, natürlich auch einen starken Zusatz von Pariser Kunstart annehmen müssen. Die damals noch recht engen Beziehungen zwischen dem Königshause und dem Herzogshof brachten auch die Kunstwerkstätten von Paris und Dijon einander näher; dabei spielt auch André Beauneveu immer mit, ohne daß es gelingen könnte, die Einzelelemente dieses schon ausgereiften Könnens herauszuholen. Das Denisbild war nicht fertig, als der Tod Malouel abrief; aber im wesentlichen wird es wohl schon seine endgültige Form gehabt haben, sodaß der Anteil des Henri Bellechose wohl mehr in einer abschließenden Redaktionsarbeit zu suchen ist.

Seit geraumer Zeit gilt auch ein Rundbild für eine Leistung Malouels, in dem das gerade damals häufig wiederholte Thema der Dreieinigkeit mit dem corpus Christi dargestellt ist, hier mit starken Akkorden aus der Beweinung in einem schönen, wohlabgewogenen Kreisrhythmus vereinigt (auch im Louvre). Im Gefühl und in der Zeichnung ist hier alles stärker und männlicher als irgend etwas, was wir noch von André Beauneveu kennen. Und Trecentomotive, namentlich bei den Engeln, die bis auf Duccio zurückgehen, lassen die Stimme Sienas zum Erklingen bringen. Weithin wurde sie vernommen,

Abb. 126. Jean Malouel u. Henri Bellechose. Die Marter des heiligen Dionysius. Paris, Louvre.

Abb. 127. Jean Malouel. Beweinung. Paris, Louvre.

Abb. 128. Jean Malouel, Maria mit Kind.

Abb. 129. Jacquemart de Hesdin. Der Narr. Aus dem Psalm 53. Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 13091.

trotz ihrer sanften Süße. Wenn irgend etwas aus dem Herzensschrein ihrer Gefühlsinnigkeit hervorgegangen ist, so ist es das schmerzgefüllte Andachtsbild, das am Ende des Jahrhunderts schon Allgemeinbesitz der europäischen Kunst geworden war, wie die burgundischen, böhmischen, kölnischen und toskanischen Bilder samt ihrem zahlreichen Gefolge auf ungezählten Altären Frankreichs und Deutschlands, Italiens und Spaniens genügend dartun.

Was wir mit den Namen eines Hermann von Köln und Hans von Konstanz, die in Dijon und Paris beschäftigt sind, beginnen sollen, dafür gibt uns der Bildervorrat keinen Anhalt.

Andererseits stehen der schöne und kostbare Zweiflügelaltar im Bargello und das überaus zarte Zweiflügelaltärchen, das für Richard II. von England und Isabella von Frankreich bestimmt war (jetzt bei Lord Pembroke), ganz für sich als beredte Zeugen für den Reichtum, der einst die Schlösser und Kapellen Frankreichs und Burgunds füllte. Aus dem Castell von Fénis im Tale von Aosta, also in Savoyen, wird ebenfalls ein Altarblatt ans Licht gezogen, das mit seinen vielen Einzelfiguren eine im Italienischen häufige und übliche Trecentoform in bezeichnender Weise zur Anschauung bringt, ohne großen Kunstwert zu besitzen.

In der Buchmalerei hebt sich die französische und Pariser Art augenscheinlicher und wirksamer ab, weil in diesem Lieblingsgebiet der vornehmen und fürstlichen Kunstschwelgerei die Ansprüche verwöhnter Kenner und leidenschaftlicher Sammler durch einen Höchstaufwand technischen Könnens und unermüdlicher Erfindungsgabe zu befriedigen waren. Ein maßloser Wettbewerb setzte ein, sowohl bei den Bestellern und Käufern, wie bei den Malern und den großen Werkstätten, die der Nachfrage durch einen beinahe industriellen Betrieb zu genügen

wußten. Meister wie André Beauneveu, die nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer und ein wenig sogar Architekten waren und eben dieser Vielseitigkeit wegen die allerersten Hofstellen inne hatten, konnten wohl in dem spezialistischen Feingewerbe der eigentlichen Buchmaler nicht mehr nachkommen und sind gewiß durch ihre blutleeren Italienermotive bald ins Hintertreffen geraten. An erster Stelle hielt sich bei dem verwöhntesten Feinschmecker dieser malerischen Wunderdinge, bei Jean de France, dem Herzog von Berry, Jacquemart de Hesdin; ein Flame, der als ein erstaunliches Erfindertalent der zartesten Gebilde für das Rankenwerk der Buchseiten den Blattspiegel mit Randleisten zierte, die an Geschmack, Vielfältigkeit der Verschlingungen und an Witz der eingestreuten Intermezzi das Allerbeste von Jean Pucelle nicht bloß fortsetzten, sondern noch übertrafen. Er übernimmt also einen Ehrentitel der Pariser Hofkunst aus der Zeit Johanns des Guten und Karls V. und hält ihn durch eine Meisterschaft ohne Gleichen hoch. In ihm erreicht die mittelalterliche Buchmalerei, die noch mit dem Erbe des Jean Honoré rechnet, ohne es in bare Münze umzusetzen, ihre Höhe. Nur wenn ein ausgereifter Stil plötzlich auf die Anzeichen einer neuen Lebensinnerlichkeit stößt, gelingt ihm mit dem Aufgebot der allerfeinsten Kräfte eine solche Glanzleistung, wie sie Meister Jacquemart aufzuweisen hat. Hier und da pflückte er die ersten Blüten an dem neuen Lebensbaum der Naturschilderung, ohne zu ahnen, zu welcher Breite sich sein Wipfel entfalten werde. Aber die gotische Hand und das gotische Auge nehmen keinen Anstand, das Neue und Blütenfrische der flämischen Weltlichkeit mit Freuden anzuerkennen und zu benutzen. Von seiner Hand besitzen wir zwei beglaubigte Werke:

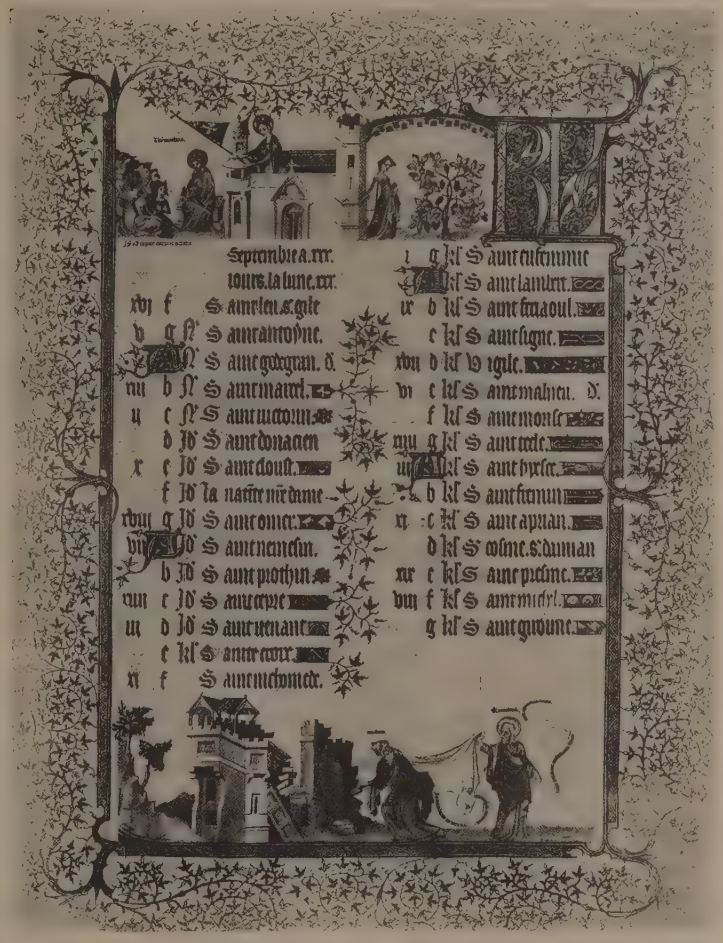


Abb. 130. Jacquemart de Hesdin. Das Septemberblatt aus dem Großen Stundenbuch. Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 919.

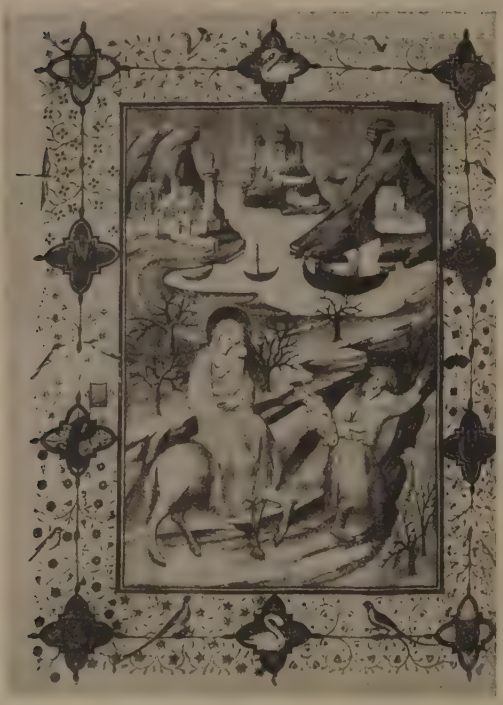


Abb. 131. Jacquemart de Hesdin. Aus den Très belles Heures des Herzogs von Berry (1402 inventarisiert). Brüssel, Bibl. Roy. 11060/61.

a) Les très belles Heures. Brüssel. Bibl. Roy. 11060;
b) Les grandes Heures. Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 919,

die schon 1409 vollendet sind.

Im Brüsseler Stundenbuch wird klar, daß die gotische Kunst — es ist die Kunst des Zirkelschlags — ihrer konstruktiven Natur gemäß eine geometrische Darstellung ist und deshalb im Ornament den schönsten Reiz ihrer Erfindungsgabe hervorbringt. Selbst die menschliche Figur und alles organisch Gewachsene unterliegen diesem linearen Umbildungsvorgang. Alles wirft die natürliche Form ab, um in einer federscharfen Linienform in den Bereich des künstlerischen Denkens einzutreten. Deshalb legt sich der Gedanke nahe, die Zeichnungslinie der Narbonner „Chapelle" mit Jacquemarts Federspiel in Verbindung zu setzen. Zwischen 1377 und 1410/11 sind die Tafeln der gotischen Formgesetze noch nicht verworfen und die neuen noch nicht geschrieben.

Aber in dem Brüsseler Stundenbuch hat der Mann der neuen Sachlichkeit, der Meister des maréchal de Boucicaut, hinter dem Jacques Coene aus Brügge stecken soll, der in Paris Aufenthalt nahm und 1398 in Mailand weilt, seinen vollausgefüllten und ihm bereitwillig eingeräumten Platz neben dem Altmeister Jacquemart. Er wirft sich gleich auf das Kernthema der neuen Kunst, auf das Problem der Darstellung des lebendigen Menschen in seinem natürlichen Lebensraum, mag es im Freien sein oder in der Behausung. Er hilft sich mit Querschnitten, mit der Vogelschau in Höfe und Gärten, mit Schrägansichten und allen möglichen perspektivischen Mitteln, um diese Aufgabe zu lösen, die ihm die wichtigste ist: wie verhält sich der Körper zum Daseinsgebiet seiner Beschäftigung und Behausung, zum Halblicht des geschlossenen Raumes, zum Freilicht des offenen Raumes. Wie sehr ihn auch dieser neue Bildzweck erfüllt, so hat er doch ein Auge auch für die übrigen Regiemittel der Bühnenausstattung. Nur sieht er alles im kleinsten Maßstab und in einem labyrinthisch verschachtelten Durcheinander von merkwürdigen Geschehnissen im engsten Gedräng. Es ist eine Kaninchenphantasie, die sich in dem Gewinkel von geheimen Gängen, Verstecken und Schlupflöchern heimisch fühlt und hastig zurechtfindet; die in dem Schlingschlang eines Irrgartens den roten Faden einer langausgesponnenen Erzählung verbirgt und in dem Wirrwarr dieser Kleinwelt mit ihren hunderterlei Nebensachen das eigentlich Wunderbare erkennt, wozu auch die Kindlichkeit des Trecentospielzeuges ganz unmöglicher Bauformen gehört, ebenso die Märchenpoesie seltsamer Puppen aus dem Morgenlande, die auf fabelhaften Tieren oder auf Kamelen, Edelrossen und kleinen Zwergeseln sichtbar werden, in kostbarem Aufputz und edelsteinfunkelnden Turbanen und goldenem Waffenschmuck. Der Boucicautmeister ist der Stammvater einer echt flämischen Bilderart geworden, die sich bei Simon

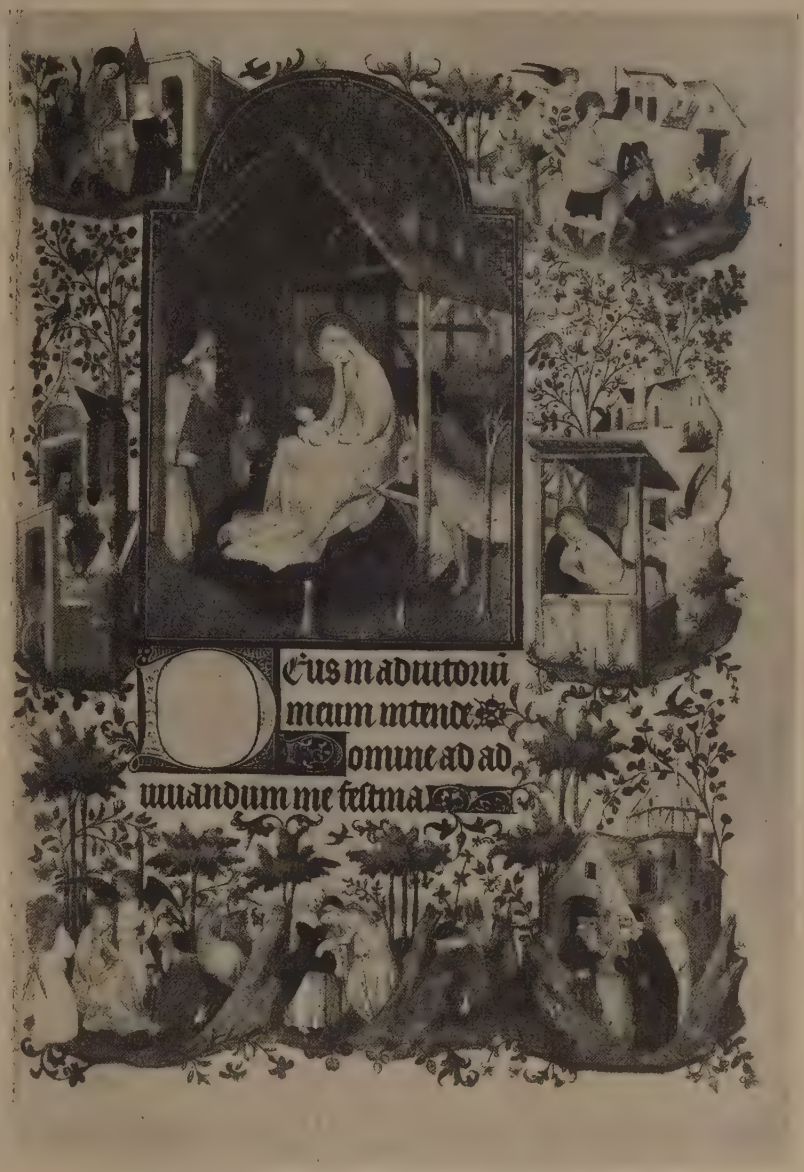


Abb. 132. Der Boucicaut-Meister. Paris, Bibl. Mazarine. Ms. 469.

Marmion fortsetzt, bei Hans Memling in seinen Irrwegbildern der Schmerzen und Freuden der Maria wiederkehrt, bei Pieter Brueghel in den Durchblicken schmaler Dorfgassen und enger Bauernstuben Widerhall findet und in mancher Kirmesschilderung noch der Tenierszeit in Erscheinung tritt. Diese Lupenperspektive in das dichtgeballte Szenen-, Menschen- und Sachgedränge ist ein Kennzeichen der Zeit, aber auch ein völliges Mißverständnis der Raumtiefe und Fernflucht, die Hubert van Eyck als das größte Wunder der Diesseitsmalerei eingeführt hatte. Doch ist es nun einmal das Schicksal der Entdecker und Neuerer, sofort nachgeahmt und doch verkannt zu werden. Ihrem großen Forscherernst folgt das Affenspiel der Modefexe. Zu diesen schrulligen Querköpfen gehört der Boucicautmeister. Seinen Spuren scheint gefolgt zu sein Hänßlein von Hagenau aus dem Elsaß, der in Paris spätestens 1403 angesiedelt ist und von Philipp dem Kühnen und der Isabella von Bayern beschäftigt wird. Er führte den Titel eines Hofmalers und Kämmerers beim Prinzen Louis de France, Duc de Guyenne.

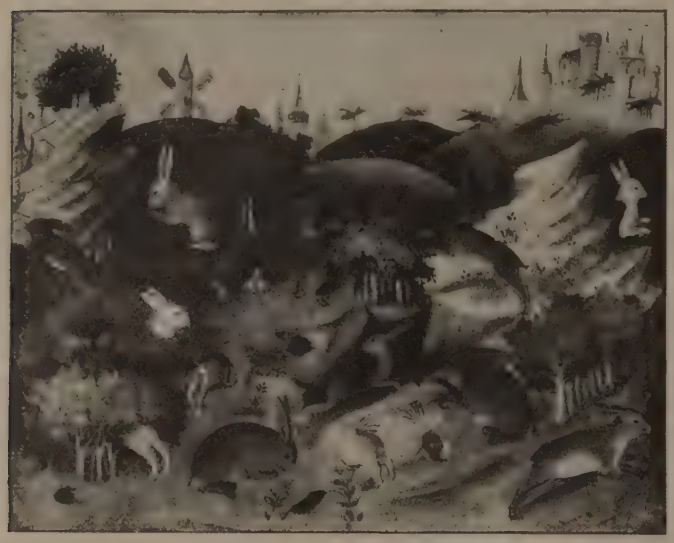


Abb. 133. Hänßlein von Hagenau (nach 1401). Kaninchen und Frettchen. Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 616.

Die neue Gesinnung des Boucicautmeisters, also des Jakob Coene aus Brügge, wird zunächst aufgenommen und schnell bis zu einer ansehnlichen Höhe der Ausbildung und sogar Vollendung gebracht von den drei Brüdern von Limburg, dem ältesten, Pol und den jüngeren, Hermann und Hennequin. Der Zeitpunkt dieses Aufschwunges ist genau feststellbar, es ist die Mitte des Sterbejahres von Jean de France, dem Herzog von Berry, der 1416 von seinen Schätzen und Kostbarkeiten durch den Tod abgerufen wurde. Die Brüder waren die Nachfolger des Jakob Coene in der Gunst des Herzogs von Berry geworden, aber der Tod zerriß das Verhältnis, aus dem als unvergleichlich geistreiches Wunderwerk die Très riches Heures, jetzt im Musée Condé in Chantilly, hervorgegangen sind.

Wie in der gemeinsamen Arbeit des Jacquemart und Meister Coene im Brüsseler Stundenbuch (Brüssel 11060), so sind hier durch das Zusammenfassen dreier Begabungen allerhöchster Art noch einmal gotische Feinfühligkeit für die Linie und die neue Naturdarstellung im Raumbilde zu einer allerdings nur bibliophilen Einheit zusammengekommen. Und damit begegnet sich Pariser Liniensinn mit der flämischen Unmittelbarkeit der Daseinskunst. Hie und da durchdringen sie sich sogar. Im allgemeinen aber gehört das Neue nur sich und ebenso das Alte nur sich, das allerdings in der höchstgezüchteten Reinheit, wie es hier auftritt, eine wirkliche Gemeinschaft mit dem flämischen Natursinn gar nicht vertrüge. Denn man mag wollen, wie immer, die Marienkrönung in Himmelshöhen, wie sie der Chantilly-Codex zeigt, und selbst das allerreichste der Monatsbilder in diesem „Überreichen Stundenbuch" machen den ganzen Unterschied klar zwischen hohem Adel reinen Blutes und frischer Naturkraft jüngsten Aufwuchses. In dieser Gegensätzlichkeit ist das Buch der Brüder Limburg ähnlich dem Mailand-Turiner Stundenbuch, das fast in die gleichen Jahre (1415—1417) fällt wie das Berrybuch des Meister Pol (1416). Auch hier die bis zu den letzten Raumproblemen der Rembrandtzeit vorgreifende Urwüchsigkeit von Meister Hubert in der Totenmesse und in der Johannesgeburt, und dem gegenüber die sanfte, engelsüße Melodik einer Linienfuge in dem Marienbilde. In beiden Büchern die gleichen Zugeständnisse an den italienischen Geschmack und an den morgenländischen Aufputz in den Bildern mit orientalischer Szenerie. Doch darf dabei nicht übersehen werden, daß Meister Pol mit seinen Brüdern Hans und Hermann den Ton viel mehr auf die höfische Tadellosigkeit der Ausstattung legt, auf den Gegensatz zwischen Fürst und Knecht, Herr und Bauer, Schloß und Hütte, Feld und Garten, Arm und Reich, also ebenfalls auf die unerreichbare Höhe der Fürstenherrlichkeit, als es Hubert und Jan tun. Meister Hubert wenigstens hat wie niemand sonst die ewigen Konstanten des Raumbildes, Tiefe, Luft, Licht, Himmelsweite und Erdenferne als das neue

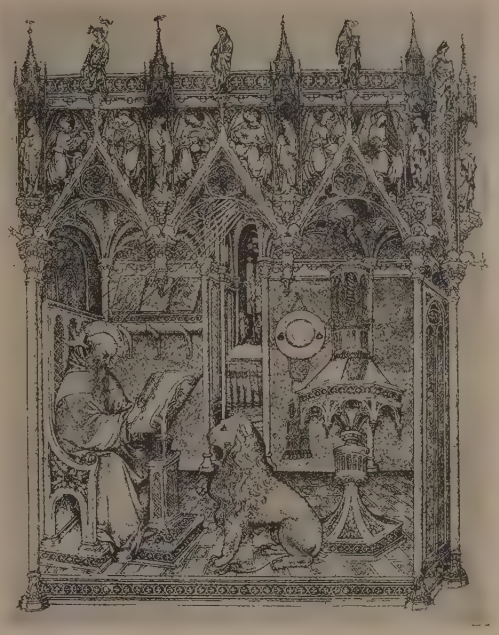


Abb. 134. Paul von Limburg. Hieronymus im Gehäuse.

Jahrhundertsproblem betont und ist weniger dienstfertig, dem Erdensohne, selbst wenn es ein Fürst und Mächtiger der höfischen Welt ist, inmitten seiner Schilderungen eine alles überragende Bedeutung anzuweisen, wie es das Mittelalter getan hat. Er nimmt mehr den Maßstab der Erscheinung und weniger den des Ranges und der höfischen Stellung. Der Chantilly-Codex ist ein Fürstenbuch. Im Turin-Mailänder Buche spürt man auf vielen Seiten eine Auffassung des Irdischen und Himmlischen, die über die Hofperspektive hinausgeht. Es sind Höhen und Tiefen mit einem anderen Maß innerlicher Durchdringung gemessen, als wäre es dem Thomas a Kempis vorweggenommen. Deshalb wird es wohl richtig sein, das unvergleichliche Werk des Meister Pol „natif du pays d'Allemaigne", der Hofgeschichte von Paris näher zu rücken, als man das bei Hubert und Jan je wagen dürfte. Jan hat in seinen reifen Jahren als Hofmaler des burgundischen Herzogs diese höfische Seite des französischen Rittertums auch stark betonen müssen, wofür die Tafeln des Genter Altares mit den Streitern Christi besonders bezeichnend sind. Aber bei ihm hält sich auch das Äußerlichste immer auf der einwandfreien Höhe künstlerischer Bewältigung malerischer Reize. Zu welcher Leere jedoch diese Tausendfältigkeiten des Zeremoniells, der Tracht, der Ausrüstung und der Uniform ausarten können, dafür ist der unbekannte Meister ein treffliches Beispiel, der den Turin-Mailänder Kodex um 1440 vollendet hat und dem der Brüsseler Augustinus (Bibl. Royale 9015) angehört, den er für den Bischof Chevrot von Tournay 1445 gemalt hat. Es gibt von dieser frühen Eyckzeit an bis zum Ende des Jahrhunderts eine ganze Reihe von gemalten Bildern und Büchern, die sogar auch Golgatha und den Kalvarienberg zur Schaustellung solchen Prunkes benutzen, wie etwa das Altarblatt mit dem Gekreuzigten aus dem Pariser Stadthause, wo Ludwig der Heilige, Karl der Große und selbst der hl. Dionys, der kein Weltlicher war, in schwerem Ornatbrokat dastehen, wie die Habsburger Ahnen in Innsbruck um das Maximiliansgrab. Solche Einzelzüge sind nicht bloß höfisch, sie sind in dieser Zeit französisch. Schließlich ist alles was mit der Religiosität des Herzens und der Andacht des Einzelnen zusammengehört, in der Tiefe und Versenkung, in der Inbrunst und Glaubensfestigkeit der niederländischen Kunst geborgen gewesen und nicht in der französischen. Die große Kathedralkunst hatte dem Mittelalter den Raum und den Schmuck des kirchlichen Lebens gegeben. Das war die französische Leistung. Damit war auch eine Begrenzung verbunden. Denn die Fläche ist die Formfassung der Gotik; die Fläche in den Pfeilerreihen und Innenwänden, die Fläche in den Glasfenstern und Goldtafeln auf den Altären, die Fläche in den Figurenreihen der Portale und Gewände, die Fläche durch das überall angewandte Nebeneinanderstellen gleicher Glieder und gleicher Elemente. Nur in der Einzelstellung jedes Einzelwesens entwickelt sich die vollrunde Körperlichkeit des Plastischen und nur in der Beziehung der Mauern und Wände auf die Einzel-

person entwickelt sich die Tiefe, Weite und Höhe des Raumes als eine Einheit um die Einheit des Einzelbewußtseins. Die Gotik der Kathedralkunst kennt nur die Masse der Menschen als Gemeinde und Volk, als Herde und contribuens plebs, als Wiederholung des Einzelnen in einer Vielheit, als Beispiel zum Begriff, als Einzelfall für die umfassende Geschlossenheit der Idee. Worauf es der gotischen Lehre ankam, war immer diese Ganzheit des Gedankens und des Systemes. Daher die Forderung einer leicht übersehbaren Reihe, einer gestreckten Fläche, einer schier symbolischen Verschrumpfung des Lebendigen und Organischen auf eine knappe Formel, die, immer wiederholt, die Aufmerksamkeit von dem Besonderen ablenkt und auf das Ganze hin sammelt. Die französische Gotik hat diesen innersten Trieben und Forderungen des Stiles am klarsten und großartigsten genügt. Sie war eine Erfüllung.

* * *

Wenn wir jetzt beim Übergang zur neuen Anschauung, die Hubert und Jan in die Malerei einleiten und eröffnen, unsere Blicke über die Grenzen und Gegensätze schweifen lassen, ist es, als ob wir aus der herrlichen hohen Halle der gotischen Kathedrale, begleitet von dem gedankensuchenden Blicke der Steinbilder in den Eingangspforten, hinauträten ins Freie auf einen grünen Mattengrund unter schattenden Bäumen, vom Tageslicht erwärmt und geblendet und beglückt von dem Schauspiel natürlichen Geschehens: wandelnde Menschen, fließende Ströme, weidende Tiere, wehende Winde, ziehende Wolken und der Blick offen über Mauern und Dächer bis zur Ferne, wo sich Himmel und Erde berühren.

Die Entwicklung der flämischen Malerei ist so groß und neu, daß sie nur auf Veraltetes, und wenn es noch so formschön war, auf bereits Abgestorbenes stoßen konnte, wo sie auch erschien. Denn ihr Reiz war derart gewinnend und berückend, daß sich ihr alles ergab, ehe noch ihr Sinn und Wesen begriffen war.

Geburtsort und Geburtsstunde dieser neuen Kunst sind festgelegt. Es ist der kleine Bereich der flämischen Bürgerstädte Gent, Brügge, Ypern. Es ist der knappe Zeitraum zwischen 1415 und 1417, in dem dieses für die Kunst Europas wichtigste Ereignis sich vollzog. Aller Entwicklungstheorie zum Trotz war das Ereignis plötzlich, überraschend und eigentlich in sich abgeschlossen, gleich das letzte Ende der theoretischen und künstlerischen Möglichkeit schon in den Anfängen andeutend.

Im Zusammenhange mit diesem Ereignis der flämischen Kunst stehen die Anfänge der französischen Malerei. Sie ist die erste unter Europas Schulen, der die Augen für das Neue sich erschlossen. So griff sie auch beglückt und sofort verstehend nach den frischen Früchten an dem nordischen Baume und ließ es geschehen, daß sie ihr in den Schoß fielen. Dank dem französischen Mäzenatentum und dank der vorurteilslosen und ehrgeizigen Haltung der französischen und burgundischen Fürsten wanderte die neue Kunst frühzeitig an die fremden Fürstenhöfe, die wie alle Höfe das Schauspiel ihres Lebens und den Klang ihres Geldes beisteuerten, um sich ein Recht an der schnell aufblühenden Schönheit des neuen Wunders mit zu erwerben.

Man wird also zugeben müssen, daß, nachdem die gotische Glanzzeit in Paris zu Ende war, der Wandel in der französischen Malerei im Zeitalter der Naturverehrung, also zu Beginn der europäischen Neuordnung, eine flämische Angelegenheit gewesen ist. Oder — man darf das nicht verkennen — die flämischen Künstler, die im Dienste der französischen Höfe arbeiteten, waren durch Verpflichtung und Anteil an dem Schicksal der französischen Kunstanschauungen mit verantwortlich. Daran konnte die Malergesellschaft der Orléansfamilie und des Colard de Laon auch nichts ändern. In Paris nämlich hatte die altnationale französische Gruppe einen Verband

geschlossen. Jean d'Orléans und Colard de Laon sind die Säulen dieses Schutzverbandes. Aber der Herzog von Anjou, Ludwig I. beruft in Jean de Bondol, der eigentlich Jean de Bruges heißt, auch mit deutlich erkennbarer flämischer Koseform Hennequin de Bruges genannt wird, ebenfalls einen Flamen, um sich von ihm die großen Kartonzeichnungen für die Teppiche mit den apokalyptischen Szenen anfertigen zu lassen, deren Ausführung 1375—1379 Nicolas Bataille in Paris anvertraut wird.

Noch auf über ein halbes Jahrhundert hinaus blieben diese Verhältnisse bestehen. Das Kunstgut der Pariser Schule, weil es wurzelecht gotisch war, verringerte sich immer mehr, trotz wiederholter Auffrischung durch italienische Formen, und war sogar durch das Eingreifen italienischer Meister vor einer zunehmenden Ohnmacht nicht zu behüten. Es gibt im 15. Jahrhundert in Frankreich keinen französischen Meister und kein französisches Gemälde, das nicht den nordischen Einfluß der flämischen Schulen an der Stirn trüge. Vor allem ist Eins bemerkenswert: es gibt keinen eigentlich französischen Stil, weder im Norden noch im Süden. Der Niedergang aller Kräfte war in Paris so verheerend, daß noch unter Karl VII. und Ludwig XI. alle wirtschaftlichen Voraussetzungen fehlten, die der alten Königsstadt erlaubt hätten, mitzureden oder gar sich an die Spitze zu stellen und Wege zu weisen. Tours und Orléans spielen eine größere Rolle als Paris. Anders im Zeitalter der Renaissance. Mit großer Entschiedenheit und Klugheit hat Frankreich von den Tagen Franz I. an der neuen Kulturmacht der Italiener seinen eigenen Standpunkt gegenübergestellt und eine von allem Anfang an nationale und selbständige Note dem Fremdgut der ins Land geholten Klassizität der Antike gegeben.

Im Jahrhundert der Flamen ist es anders. Frankreich nimmt und holt; aber es verarbeitet das Entliehene nicht einmal mit eigener Kraft, sondern läßt die Dinge wie sie sind. Man hat diese Kunst des frühen 15. Jahrhunderts als die Kunst der Primitiven gesammelt, ausgestellt und gefeiert. Wenn unter diesem Begriff der Primitivität die Triebkraft unbewußter neuer Säfte, die zum Licht drängen, verstanden werden sollte, so war die Bezeichnung falsch. Denn gerade das frische junge Blut in diesen Erscheinungen war eingeflößt und aus viel stärkeren Adern übertragen, eben aus dem Vollblut der neuen flämischen Kunst. Alt ist der gotische Knochenbau des Kunstkörpers. Die schönsten Reize dieser Primitiven offenbaren sich immer dann, wenn der Formadel der gotischen Flächenkunst unter der jungen Haut spürbar wird. Und gerade dieses Erbe war französisch und es stammte aus einer Zeit, in der die französische Form unverkennbar zu Tage drängte, weil sie alles übertraf, was das 14. Jahrhundert sonstnochwo geschaffen hatte, um einen hochgezüchteten und überaus wählerischen Geschmack zur Geltung zu bringen, der von allen Vorzügen einer vornehmen, einheitlichen und erfolgreichen Gesellschaft getragen war. Die Primitiven genossen derart die Erbrechte der Vergangenheit und hatten aus Eigenem nichts hinzuzugeben. In allen Bauhütten und Werkstätten lebte noch der Anfang des 15. Jahrhunderts von den Besitztümern, Gepflogenheiten und dem hohen Rufe der stolzen Gotik. Dank dem konservativen Geiste gab französisches Wesen das Wohlerworbene und in der Welt Hochgeschätzte nicht so leichtsinnig auf. Und doch war es ein wenig angekränkelt und altersmüd; die französische Seele der Gotik litt an der mehr als hundertjährigen Vergangenheit. Sie verlangte nach etwas frischem Blut und ertrug in den nicht mehr so beweglichen Gliedern einen kräftigen Einschuß einer andersgearteten Jugend. Diese Kur wurde durchgeführt mit dem Stärkungsmittel des flämischen Naturglaubens. Von neuen Idealen war da nicht die Rede, denn es handelt sich hierbei gar nicht um den Lebensvorgang einer geistigen Umwandlung. Die Oberschicht des Volkes, die hierbei allein in Betracht kommt, blieb die gleiche. Die neue Kunst fand Eingang auf die natürlichste Weise, nämlich durch das Auge und die entzückende Lebensfülle

ihrer Erscheinung. Da war es nicht mehr so schwer, ein Kenner zu sein. Das Auge freute sich an der Welt, wie es sie im Bilde sah.

* * *

Wie die Brüder van Eyck für die früheste Generation aller Maler des Westens maßgebend waren, sind es für die darauffolgende der Meister von Flémalle, Roger von der Weyden, Petrus Christus und die Namenlosen, die von ihnen ihre Muster bezogen und sie in geringwertiger Umarbeitung weitergaben. Nun handelt es sich vornehmlich um die Tafelmalerei. Aber gerade von ihr besitzt Frankreich blutwenig. Von der Tafelmalerei zur Buchmalerei indessen gehen die Beziehungen nicht so unmittelbar und leicht erkennbar, da die Miniaturmaler in ihren stark besetzten Werkstätten die überkommene Art und Weise aus guten Gründen sorgsam hüteten und nur darauf bedacht waren, den Absatz zu erweitern und schnell und gut zu liefern.

Allmählich ergaben sich daraus Organisationen industrieller Art mit einem erstaunlichen Hochbetrieb, der es bewirkte, daß die Buchmalerei einen diesseits wie jenseits der Grenzen gleich anerkannten Formwert der Ausstattung erhielt, in der das Besondere und die eigenartige Hand mehr und mehr hinter der gleichmäßigen Güte der Ware zurücktrat. Auf französischer Seite im Artois, in Amiens und Soissons und der übrigen Picardie erscheinen Meister der Buchkunst, die auch auf Brügge und Gent nicht ohne Einfluß waren. Aber es handelt sich dabei nicht um neue Bildgliederung oder neue Naturschilderung, überhaupt letzten Endes nicht um formale Neuerungen, sondern um eine Verstärkung des Illustrativen und Erzählerischen, die dadurch erreicht wurde, daß das Auge des Liebhabers die tausenderlei Dinge vor sich sah, nach denen es in der Umwelt besonders suchte. Je mehr das eigentliche Rittertum in Äußerlichkeiten aufging, in Festen, Banketten, Spielen, Turnieren und in einem unendlich komplizierten Apparat von standesgemäßen Kleidern, Waffen, Ordensspielereien, von geldzehrendem Aufwand und gespreiztem Formenwesen, von Vieldeutigkeiten in den Farben, Gesten, Wappen, Attributen, Abzeichen und Emblemen; je mehr es sich gefiel in kodifizierten Regeln des Anstandes, der Ehre, der aufgeblasenen Wichtigtuerei und darin seine wichtigste Aufgabe erblickte, nach dem Vorbilde der alten Ritterromane die Beziehungen zur Frauenwelt in den immer wieder gleich sich wiederholenden Schrecken und Wonnen der Liebesabenteuer zu suchen, womit die Liebe ihren eigentlichen Sinn verlor; jemehr es den Boden des Tatsächlichen preisgab, gelangte diese ritterliche Gesellschaft zu dem Endspiel jeder vornehmen und einstmals tatkräftigen Gesellschaft — sie spiegelte sich lieber in einem gefälligen, amüsierenden und romanhaften Bilde, als daß sie an sich selbst und ihrer Zukunft so viel arbeitete, wie sie kluger Weise verpflichtet gewesen wäre. Auf dem Schlachtfelde von Azincourt, von Murten und Nancy verlor dieses Rittertum sein Gut und Leben. Aber bis dahin und bis zur Gefangenschaft des „letzten Ritters", die Maximilian in den Mauern von Brügge erleiden mußte, wo ihn die Bürger in Haft hielten und damit den Erben der burgundischen und flandrischen Fürstenherrlichkeit in der Hand hatten, bis dahin gab das gemalte Buch vom Ritterleben ein schönes Widerspiel in Farben und Figürchen, in Bilderchen und Schauergeschichten, an denen die Gesellschaft unendliches Wohlgefallen hatte. Bei dem lebhaften geschichtlichen Interesse der Zeit wird für die Darstellung die Form der Chronik bevorzugt. Aus der großen Zahl seien hier genannt die „Grandes Chroniques", die Chronik des Hennegau, aus dem Kreuzzugszeitalter die „Chronik von Jerusalem", dann die „Gesta Romanorum" und die Geschichte der „Conquêtes de Charlemagne", die des Julius Cäsar und Alexanders des Großen. Die „Eroberung des goldenen Vließes" ist ein oft behandeltes Thema, auch auf Teppichen; ebenso der Traktat des Boccaccio „de casibus virorum illustrium";

oder die „Fleurs des histoires“. Die rein poetische Form bietet der Rosenroman oder der Roman des Girart de Roussillon; später der Liebesroman des guten Königs René, ‚Le Cœur d'amour épris“, die rührende Geschichte von dem „liebesbefangenen Herzen“. Die moralisierende und die didaktische Form lieferten die „Factorum dictorumque memorabilium libri IX“ des Valerius Maximus. Daneben her geht natürlich die große Menge von Gebetbüchern aller Art, von Legendensammlungen und Heiligengeschichten, kurz die kirchliche und liturgische Literatur in ihren mannigfachen Verzweigungen. Die Produktion ist eine ungeheure. Wie im Schweizer Jura die Uhrenheimindustrie viele Tausende von Händen mit der feinsten Präzisionsarbeit beschäftigt und dabei die Einzelteile immer an die gleichen Arbeiter vergibt, so müssen im damaligen Flandern die Buchmaler fast in jedem Hause gesessen haben, ungerechnet die großen Werkstätten, wo Meister, Altgesellen und die Geschicktesten dicht beieinander am Werke waren.

Abb. 135. Eine Hofjagd bei Philipp dem Guten. Versailles.

An der Grenze nach dem Artois und bis ins Picardische hinein, also ganz im französischen Sprachgebiet bis nach Soissons, Amiens, von Valenciennes und Douai bis nach Saint-Pol, Saint-Quentin, Compiègne und Laon lassen sich Buchmaler nachweisen, die, von dem Musterbetrieb in Brügge, Gent und Ypern mit bestimmt, nach eigenem Geschmack und mit besonderen Vorlagen arbeiten.

* * *

In Paris ist seit der großen Zeit des aufsteigenden Naturwillens bis weit hinein gegen das Ende des 15. Jahrhunderts eine fast ununterbrochene Linie von erfolgreichen und kunstfertigen Meistern zu verfolgen. Der Ausgangspunkt ist der Bedfordmeister (etwa Wien, Staats-Bibl. ms. 1855) und mit ihm der Meister des Terenz der Herzöge (Paris, Bibl. de l'Arsenal, no. 664). Von ihnen geht es weiter zum Meister des Mansel, der zwischen 1420 und 40 an der belgisch-französischen Grenze tätig ist, der „seine wichtigsten Anregungen in Paris empfangen hat“ (F. Winkler) und in Valenciennes, Hesdin und im Gebiet des südlichen Artois beschäftigt war. Von ihm ist nur ein Schritt zu dem benachbarten und ähnlich geschulten Simon Marmion, der seit 1420 in Amiens, in den fünfziger Jahren in Valenciennes nachweisbar ist und offenbar unfertige oder

Abb. 136. Simon Marmion. Leben des hl. Bertin. Berlin.

liegengebliebene Arbeiten des Meisters vom Jean Mansel fortgesetzt und abgeschlossen hat. Er ist Buchmaler und als solcher dem Meister des Girart de Roussillon verwandt. Aber auch Tafelmaler, von dem wir den vom Abte Fillastre gestifteten und für Saint-Bertin in Saint-Omer bestimmten Bertin-Altar besitzen (in seinen Hauptstücken im Berliner Museum, Teile in London, 1454—1459). Auch eine Kreuzigung aus Saint-Bertin (jetzt in Philadelphia bei Johnson) ist bekannt geworden. Ein sehr bezeichnendes Stück ist das Louvrebild mit der Auffindung des heiligen Kreuzes; dem neuerdings der Altar von S. Pietro Martire in Neapel noch beigesellt wird. Simon Marmion der Tafelmaler ist ausgegangen von einem Stil, den wir auch bei dem Meister der Exhumation des hlg. Hubert in der Londoner National Gallery finden und der wiederkehrt in dem „Traum des hlg. Sergius" in der Sammlung Friedsam in New York. All diese Spuren weisen auf Brüssel als gemeinsamen Mittelpunkt, womit indessen keine Werkstattbeziehungen, sondern nur ein breites Ursprungsgebiet bezeichnet werden soll. In Petersburg ist ein Manuskript von seiner Hand, les Grandes Chroniques de Saint-Denis. Durch die Arbeiten dieses „prince d'enluminure", wie er genannt wurde, ist ein für Nordfrankreich bezeichnender Stil festzulegen, der sich durch seine Vorliebe für alles Bauliche kenntlich macht. Kein Vorgang, der nicht durch irgendein Mauerwerk eingerahmt wäre, keine Gruppe, die nicht in einem abgedeckten oder bloßgelegten Hause, in einem fensterlosen Kapellchen, in einer ausgebrochenen Hütte eingekapselt wäre. Überall Querschnitte und Einblicke in irgendein Gehäus. Der ganze Bildraum füllt sich mit Einzelszenen, die zwischen Tür und Angel, auf einer Treppe, in irgendeinem ummauerten Gärtchen, in der Heimlichkeit der Schlafkammer, in der Wochenstube, im Sterbezimmer, in einem Schlupfwinkel, in einer Wegkapelle, unter dem Stadttor, im Burgzwinger oder gar im feuchten Gelaß eines Kellers oder im tiefsten Turmverließ sich abspielen. Eine Guckkasten- und Puppenstubengeschwätzigkeit, die nirgendwo zu einer figurenstarken und freigelegten Bildgruppe sich aufschwingen kann. Auch als Tafelmaler hat Simon Marmion diese Umständlichkeit im Kleinen und Nebensächlichen beibehalten. Er kennt keine Hauptsache, sondern nur den geschwinden Szenenwechsel und die langfädige Erzählungsweise, die weder die Stationen einer Entwicklung innehält, noch das fesselnde Ziel einer Zuspitzung ins Auge faßt, die nur Wunder an Wunder reiht und gleich einer Kette ohne Ende um die Achsen läuft, die sich nennen „Es war einmal" „und da geschah es", wodurch eben die Legende erst so reizvoll und zusammenhanglos wird.

Die Legende fliegt durch den Raum der Zeiten, wie die Marienfäden, die der Frühherbst durch die weiche Luft trägt. Bis in die fünfziger Jahre ist Marmion zu verfolgen. Seiner Art schließt sich in mancherlei Eigenheiten das Predigerbild aus dem Louvre an, nur ist es mit anderen Elementen aus dem flämisch-brabantischen Kunstkönnen vermischt, in seiner Lebendigkeit der Fingersprache aber merkbar einem Temperament zugehörig, das nach mehr Ausdruck verlangt, als es in Brügge und Gent üblich ist.

Auch der Meister von 1451, den die Pinakothek von München besitzt, muß aus dem Gebiete an der Somme und gegen das Ärmelmeer hin stammen. Jean le Tavernier, der nach Tournai gehört, paßt sich dem Valenciennes-Meister unverkennbar an. Aber er macht um seine Figuren etwas mehr Luft, stellt sie auf Straßen und Plätze, wo sie wie Pfauen und Gecken ein gespaßiges Wesen von sich machen. An Stelle des Kammer-, Klausen- und Zellenverschlusses läßt er seine Vordergründe wie einen offenen Plan frei und schließt den Hintergrund durch Stadtmauern und einen hochgetürmten Aufbau von Dächern und Kirchtürmen. Seine Bilderchroniken sind umfangreich, seine Prunkhandschriften gewaltige Bilderbücher schier ohne Ende, da es für diese Art von Literatur und diese Folgen von gemalten Begebenheiten keine Höhe und keinen Schluß gibt.

Abb. 137. Der Bedfordmeister (1422—1435). Aus dem Stundenbuch der Herzogin Anna. London, Add. 18850.

Abb. 138. Simon Marmion. Das Kreuzwunder vor der heiligen Helene. Louvre.

Loyset Liédet ist zwar Holländer, aus Utrecht gebürtig. Aber er wird in Hesdin 1460 von dem Herzog beschäftigt. Bis ans Ende der siebziger Jahre ist er nachweisbar, allerdings in Brügge und im Anschluß an die flämische Schule. Er ist jedoch mit dem Franzosen Philippe de Mazerolles gelegentlich in Arbeitsgemeinschaft und dieser Pariser Meister, der seit 1465 für Karl den Kühnen arbeitet und 1467 sein Hofmaler wird, läßt nicht nur die Pracht der Pariser

Abb. 139. Simon Marmion. Leben des heiligen Bertin. Berlin.

Dekorations- und Zierkunst voll aufblühen, sondern wird zum fruchtbarsten und gewandtesten Meister der Ritterbücher, in denen er die schlachtenfrohe, waffenkundige und ewig abenteuernde Kampftüchtigkeit des Rittertums nach französisch-burgundischer Art in vollem Glanze schildert. Jedoch sind es nicht Ritterfahrten auf eigene Faust wie die des Jean le Meingre, der unter dem Namen des Maréchal de Boucicaut bekannt ist und als das Muster eines frommen, belesenen und gutherzigen Ritters nach der Schlacht von Azincourt in Gefangenschaft starb, auch nicht Abenteuer wie sie der untadelige Haudegen Jacques de Lalaing bestand, sondern was Philippe de Mazerolles durch seinen Griffel verherrlicht, sind die Kriegszüge des in Heere und Haufen zusammengeballten Rittertums, das sich der Taktik eines Führers und soldatischen Kommandeurs zu fügen hat. Er folgt mit seinem Künstlerauge den Heereszügen Karls des Kühnen, gleichsam als Kriegszeichner und Augenzeuge der großen Schlachten, der mauerbrechenden Belagerungen, der Geschützkämpfe und prunkvollen Siegeszüge. Sein schönstes Werk ist der Breslauer Froissart, in dem er die große Chronik Frankreichs, Englands und Spaniens mit seinen zahlreichen Bildern schmückt ebenso zur Ehre des 1419 gestorbenen Dichters und Geschichtschreibers Froissart wie zum Ruhme der stolzesten Ritterschaft Europas, die auf abend- und morgenländischen Schlachtfeldern mit Todesverachtung gekämpft hat. Auch die höfischen Zeremonien bei Empfängen, Bällen, Banketten, Totenmessen und Bestattungen kommen nicht zu kurz. Wie er die ritterlichen Streiter zu engverstrickten Knäueln im Kampfe zusammenballt, so hebt der Maler diese Massen überaus feinfühlig und durchdacht als graue Vordergrundsszenen gegen die Purpur- und Brokatfarben der Lagerzelte und gegen die wunderschönen, von ruhigen Wassern umspülten Stadtbilder im Hintergrunde ab. Mit den zartesten Farben sind die Kriegsgreuel und Metzeleien geschildert, in den geschmackvollsten Verbindungen die weichen Grau- und Silbertöne gegen kräftige Farblichter an Stoffen kostbarer Art abgesetzt. Er versteht es wie kein anderer über

passe la mer et auoient la guerre alia-
ces en angleterre Et fut dit au roy
dicte tant que richart de bourdeaulx
vint vous ne le pans ne serez en seur
estat Respondy le roy Je croy bien que
vous dittes verite mais tant q̄ a moy
Je ne le feray ia mour car ie lay pre-
sus se luy tenray son couenant tant
que apparant me sera que faut il me
aura trahyson/ Si respondirent les che
ualliers il vous vauldroit mieulx -

mort que vif car tant que les francois
le sauront en vie ilz sefforcheront to⁹
iours de vous guerroyer et auec ce pour
de le retourner encontre en son estat po⁹
la cause de ce que il a la fille du roy de
france Le roy dangleterre ne respondy
point a ce propos et se departy de la ⁊
lee lauffa en la chambre et il entendy a
see faulconniers Et mist vng faulcon
sur son poing et ainsi il se roy oublia a le
paistre.

De la mort du roy richart dangleterre
Et comment les treuues furent enfrain-
centre france et angleterre Et aussi
de la deposition du pape benedict. -
Le iiij^xx^ xix. et dartain chapitre.

Apres ne demourerent
gueres de iours que renō
mee courut parmy londres
que richart de bourdeaulx
estoit mort la cause comment ce fut ne

par quelle maderue pour le ne le sauoie
au iour que ie escripuy ces aduisces
Le roy richart de bourdeaulx mort il fut
couche sur vne littiere sur vng charriot
couuert de bourdequin tout noir ⁊ estoient
quatre cheuaulx tous noirs attelez au
charriot et deux varletz vestus de noir q̄
les cheuaulx menoient Et quatre che
ualliers vestus de noir venās derriere
le charriot et le suiuoient Et se partir

die Begebenheiten, die Froissarts Bericht vorführt, den Duft der Sage und Ferne auszubreiten und aus dem Adel und dem über alles Sterbliche hocherhobenen Heldentum einen Vortrag abzuleiten, der nirgendwo das Gemeine und Niedrige, nicht einmal in humoristischer Fassung streift. In ihm ist ein Allerhöchstes sowohl der Figurendarstellung wie der Schauplatzregie zu bewundern, denn er nimmt in manchem Punkte der Zukunft ein Gefühl für das Heroische auch in der Natur und dem weltgeschichtlichen Theater vorweg. Nur daß er alles in die bunte und primitive Sonntagsmilde kleidet, was spätere Meister mit dem Aufruhr himmlischer Zeichen und Schrecken als da sind Wolkentürme, feuerrote Sonnenuntergänge und schauerliche Sturmausbrüche begleiten, die also gleichsam in einem atmosphärischen Gegenspiel zu den unerhörten Ereignissen menschlicher Kämpfe Steigerungen suchen, die das irdische Geschehen unter dem Walten einer großen Schicksalsstunde begreiflich machen sollen.

Abb. 140. Ein Prediger. Nordfranzösisch. Louvre.

Philippe de Mazerolles, der, in Poitou geboren, frühzeitig durch die Pariser Schule ging, um sich dann in Brügge niederzulassen, hat mit seinen begabten Händen aus dem Kunstgut der flämischen Schule alles herausgeholt, was seiner im Grunde blasierten und hochmütigen Natur irgendwie taugte. Kein Zug ist naiv, alles durchdacht, wohlabgewogen und jeder platten Tagtäglichkeit entzogen. Deshalb bewegt sich auf seiner Bühne auch alles leichter und schneller, wenn auch gesucht gotisch, spitz-chevaleresk, oft zierlich und gespreizt, jedenfalls immer weit entfernt von dem plumpen Ernst bürgerlicher Stadthausreigen und knotiger Kirmesschlägereien. Für diesen Gegensatz französischer Eleganz und flämischer Gliederschwere sind z. B. bezeichnend zwei Handschriften, die sich in deutschen Bibliotheken befinden, der Valerius Maximus, den Breslau besitzt, und der andere, aus unflätiger Derbheit einer flämischen Hand stammend, den Leipzig zu eigen hat. Wenn auch der Breslauer Valerius-Codex kein Original des Philippe de Mazerolles ist, so steht er ihm doch nahe und ist von ihm nicht unberührt geblieben. Hier spielt sich selbst das Gelage der Unmäßigen in manierlichen Formen ab; dort beim Leipziger macht sich bei dem gleichen Anlaß ein grobschlächtiger Pintenton breit, wie er flämischem Kleinvolk Gewohnheit war.

Der „Meister des goldenen Vließes", wie Mazerolles nach einer Hauptleistung, der Ausschmückung der Conquête de la toison d'or heißt (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 331), hat auch dem Gebetbuch Karls des Kühnen (Wien, Staats-Bibl. 1857) seine kunstreiche Hand geliehen (um 1476/1477), dann einem französischen Buch „livre des secrets d'Aristote" (Paris, ms. fr. 562). Sein Schönstes aber gibt er im Breslauer Froissart. Er ist um 1508 kinderlos gestorben. Man schließt aus der Einziehung seiner Hinterlassenschaft durch den burgundischen Hof darauf,

Abb. 141. Der heilige Franz. Von einem Altar von 1451. Nordfranzösisch. München. Pinakothek.

Abb. 142. Christus am Kreuze. Von einem Altar von 1451. Nordfranzösisch. München, Pinakothek.

daß er sein französisches Geburtsrecht niemals aufgegeben habe. Die Randleisten im III. und IV. Bande des Froissart lassen sein erstaunliches Geschick in dekorativer Erfindung im hellsten Licht erscheinen.

Der Breslauer Froissart ist eine herrliche Handschrift von seltener Vollendung und ganz tadellos erhalten; ein wahres Prachtstück. Der Breslauer Humanist Thomas Rehdiger († 1576) hat sie auf seinen Studienreisen, die ihn nach den Niederlanden, Frankreich und der Schweiz führten, „magno labore et sumptu" erworben und dann seiner Vaterstadt als Erbe vermacht. Offenbar war er beim Einkauf gut beraten und kannte sicher den Maler oder die Werkstatt, aus der das kostbare Werk herstammte. Von den vier Bänden, aus denen sie besteht, ist der erste Band eine gemeinsame Arbeit von vier Meistern, unter denen der eine unschwer festzustellen ist, Loyset Liédet aus Brügge, der vielleicht in seinem Atelier das Gesamtwerk fertiggestellt hat. Sein Hauptarbeiter aber — oder vielleicht sein Fortsetzer — ist Philippe de Mazerolles, dem die drei letzten Bände im wesentlichen angehören. Was er geleistet hat, steht auf einer allerhöchsten Stufe. An der zarten Sicherheit seines Pinsels, der Genauigkeit seiner Zeichnung, der geschmackvollen, leichtflüssigen Beherrschung des Bildraumes durch Figuren, Bauwerke und landschaftliche Tiefen gemessen, tat es ihm in dieser Zeit nur noch Jean Fouquet gleich. Zwischen 1468 und etwa 1470 ist er am Werk gewesen. Wenn auch die flämische Schulung überall die Grundlage seines Könnens ist, so ist doch sein eigner Besitz an feinfühliger Fertigkeit so groß, daß seine Meisterschaft in der zarten, geistreichen und niemals plump ausdrücklichen Kunst der Buchmalerei unbestritten bleiben muß. Alle seine Vorzüge, durch die er sich aus der Brügger Zunft mit ihren zahlreichen Werkstätten hervorhebt, gehören ihm in seiner Eigenschaft als Franzose an. Es sind die gleichen Werte, die in der französischen Malerei des Rokoko und noch heutzutage in der gesamten Hervorbringung der Ausstattungskünste, ob sie dem Buch, dem Porzellan, der Münze und Medaille, den Tapeten und Stoffen gelten, den französischen Geschmack als ein bewußt eigenartiges Wissen um dies hingehaucht Feine, fingerfertig Geläufige und das taufrisch Reine kennzeichnen. In allem und jedem die künstlerische Leichtigkeit des Vortrages, der nichts mehr fürchtet als die immer gleichwertig betonende Schwere des Mühseligen. Dadurch steht der Froissart der Ausstattung gleich, die der Meister der Conquête de la toison d'or in Paris gegeben hat; wonach er auch der Meister des Goldenen Vließes heißt.

* * *

Die Kunst des französischen Nordens war im 15. Jahrhundert im wesentlichen durch die Leistungen der Buchmalerei bestimmt und umgrenzt. Für die eigentliche Tafelmalerei sind die Zeugnisse sehr spärlich.

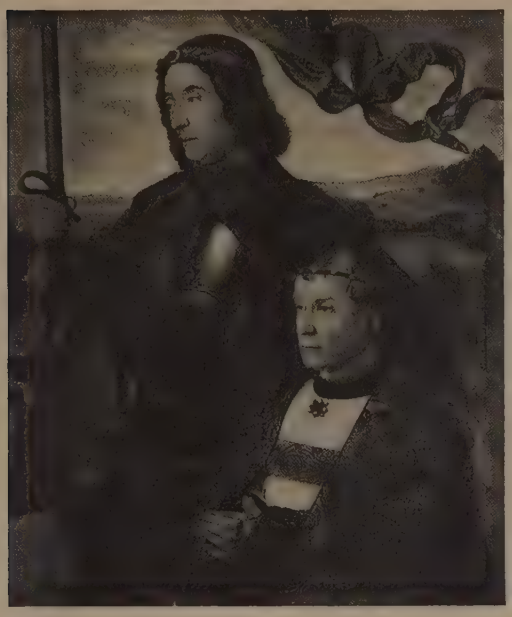


Abb. 143. Stifter mit dem heiligen Mauritius oder heiligen Georg. Glasgow, Museum.

Abb. 144. Stifterin mit der heiligen Magdalena. Brüssel, einst Sammlung Somzée.

Seit der Ausstellung der französischen Primitiven im Jahre 1904 hat man eine Gruppe von Bildern zusammengestellt und als nordfranzösisch bezeichnet. Es handelt sich immer um ein Beieinander von zwei Halbfiguren, wie es später Jean Fouquet beim Altarblatt für die Kirche Notre-Dame in Melun angewandt hat, als er Etienne Chevalier und den hl. Stefanus als eine Gruppe malte. Das Hauptstück dieser angeblich nordfranzösischen Bildergruppe befindet sich im Museum in Glasgow und stellt einen Weltgeistlichen mit schmalem Stirnreif und breitgesäumter Brokatkasel dar, dem ein hl. Georg oder Mauritius die Hand schützend auf die Schulter legt. Das Bild ist von wundervoller glatter Vortragsart, ein ausgezeichnetes Prachtstück niederländischer Schulung, wirkt wie ein ganz früher Gerard David und scheint dennoch von unbekannter Hand in Brügge entstanden zu sein. Man kennt weder den dargestellten Mann, der einem weltlichen Orden angehörig scheint, noch seinen Schutzheiligen und am wenigsten den Maler, da der Hinweis auf den Meister von Moulins nur eine Verlegenheitstaufe ist, wie denn die ganze Theorie von der nordfranzösischen Bildereinheit von Anfang an auf schwachen Füßen stand und seitdem nicht v el besser gestützt worden ist. Ein Bildnis des Pierre de Bourbon mit dem hl. Petrus, im Louvre, eine nicht mehr ganz junge vornehme Frau in reichem Schmuck mit der hl. Magdalena (früher bei Somzée in Brüssel), dann ein älterer Mann mit dem hl. Hieronymus (bei Morell in London) sind ganz sichtlich nach dem gleichen Muster gemalt und gehören insgesamt etwa in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts. Unzweifelhaft ist die flämische Schulung und die flämische, eigentlich Brüggesche Ausstattung mit einem Zusatz fremder, etwas trockener Physiognomik; jedenfalls immer frei von der süßen und zärtlichen Note, die später von Hans Memling hinzugebracht, in Brügge aber schon frühzeitig vorgebildet war.

Je weiter die flämische Einbruchswelle von ihrem Ausgange in den französischen Kunst-

Abb. 145. Der Gekreuzigte, der hl. Ludwig, Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, der hl. Dionys und Karl der Große. Paris, Justizpalast.

bereich vordringt und je länger diese Überflutung andauert, desto deutlicher werden Sonderzüge, die aus dem Französischen selbst abzuleiten sind und wie ein Wellenbrecher und Damm der Strömung entgegenstehen. Dadurch ist die Kreuzigung im Pariser Justizpalast ein Werk von großem Wert. Die Bühne, die Landschaft und der Raumabschluß im Hintergrunde sind nach dem Muster von Brügge und Gent behandelt, wobei auch Tournai und Valenciennes beigesteuert haben. Aber die Klagenden am Kreuzesstamm und vornehmlich die vier Heiligen im Vordergrunde, unter ihnen besonders der heilige Ludwig und Karl der Große sind Kleiderfiguren mit kostbaren Behängen, aus gewirkten Stoffen, in denen das Lilienwappen eine dekorativ wirksame aber auch prunkhaft aufdringliche Rolle spielt. Diese Kleider- und Stoffpracht ist so schaufensterartig vor Augen gestellt, daß dabei der Besteller offenbar größeren Anteil hat als der tüchtige Maler von sich aus ihm gewünscht hätte. In diesem Großstadtinteresse für teuere und höfisch luxuriöse Stoffe verrät sich gerade so wie in der haarscharfen Beherrschung des ritterlichen Rüstzeugs, wie sie Mazerolles und Fouquet besitzen, die französische Sachlichkeit in allem Äußerlichen und Gemischten, die wesentlich abweicht von der flämischen Stoffmalerei der gleichen Jahre, obschon auch sie es an Kennerblick für den Wert des gewirkten Fabrikates nicht fehlen läßt. Denn im Grunde will die französische Art solchen Aufwand an malerischer und technischer Handfertigkeit als selbstverständlich bewertet wissen, eben weil diese Kostbarkeiten der Kleider und Waffen dazu gehören und ohne sie der ganzen Herrlichkeit der Zauber des Lebens fehlen würde. Deswegen sind diese glitzernden Brokate durch unnachahmliche Züge des Zufälligen und Lässigen der Gefahr entrückt, als Schneidermuster und Fabrikationsvorlagen zu gelten. Sie werden leicht getragen, so gewichtig sie auf den Schultern hängen. Denn die höchste Pose französischer Schaustellung ist bei allem Selbstgefühl, dem „Aplomb", doch das Unbemühte.

Ein Samenkorn von dem vielästigen und breitwipfligen Fruchtbaum der flämischen Malerei war nach der Provence verflogen und hatte dort Wurzel geschlagen. Von den fünfziger Jahren bis fast gegen 1500 ist dort eine Malerschule nachzuweisen, zu der der Abbé Requin eine umfängliche und sehr genaue archivalische Grundlage aus den Archiven von Avignon, Aix und Nizza hat schaffen können. Wenn auch die Archive mehr wissen, als die Museumskataloge und die

Kirchenbücher, so ist doch wenigstens für zwei Gemälde der urkundliche Beleg erbracht worden, während er für ein so wichtiges und ausdrucksvolles Stück, wie die Beweinung Christi aus dem Hospital von Villeneuve-lès-Avignon fehlt. Zu sehr vielen Nachrichten indessen, die aus den Handschriften ausgezogen worden sind, konnten die Gemälde nicht aufgefunden werden. Sie sind verloren.

Abb. 146. Der heilige Ludwig und Johannes der Täufer. Aus dem Altar im Justizpalast in Paris.

Die Kunsterscheinungen der Provence werden mit König René dem Guten aus dem Hause Anjou in Zusammenhang gebracht, der Titularkönig von Sizilien und Jerusalem, sowie Graf der Provence und Herzog von Lothringen war, dabei Anspruch machte auf den Thron von Neapel, von all seinen Ansprüchen und Besitztümern jedoch nichts gewann als eine lange Gefangenschaft in Dijon, die ihn 1431—1437 mit einer Unterbrechung von zwei Jahren in Burgund festhielt. Als er nach Avignon zurückgekehrt war, gab er sich bis zu seinem Tode, der ihn 1480 in Aix ereilte, der Pflege der schönen Künste hin. Aber auch dieser Ruhm ist ihm bestritten worden mit dem Hinweis auf seine Intelligenz und seinen Geschmack, die beide zu diesem hübschen Altersberuf nicht ausgereicht hätten, sodaß dem guten König von seinem ganzen Leben und seinem Nachruhm schier nichts übrig geblieben ist.

Ein lauterer Ehrentitel wird ihm aber immer bleiben. Er war der Dichter des „roman du Cœur d'amour épris" und auf seinen Wunsch ist der von ihm im Jahre 1457 abgeschlossene Text in einer schönen Handschrift, die die Wiener Nationalbibliothek besitzt (ms. No. 2597), von einem unbekannten Maler mit nicht allzu vielen, aber überaus reizvollen Bildern geschmückt worden, was gegen die siebenziger Jahre hin geschehen sein mag. Der Bilderschmuck blieb unvollendet. Die Dichtung bewegt sich in den Geleisen, die durch den Artus- und Gralsroman, vornehmlich aber durch den Rosenroman festgelegt worden sind. Ohne Zweifel war der gute König René eine rechte Dichternatur mit romantischen Gaben. Seine munteren Verse erzählen die Liebesfahrt des Ritters Cœur mit seinem Begleiter Vif Désir zur edlen Dame Moult Mercy, in ergötzlicher allegorienreicher Anspielung auf die Liebesnöte des eigenen Herzens, denen die Königin Jeanne de Laval gewiß keine allzu strenge Richterin gewesen sein wird.

Die Bilder begleiten den Text wortwörtlich und es ist zu bedauern, daß der vorzeitige Abschluß eine Reihe von höchst dankbaren Themen der Rittergeschichte nicht hat zur Ausführung kommen lassen. In bewundernswerter Feinfühligkeit wird der Maler der reichen und lyrisch hingebenden Natur des Dichters gerecht. Es ist ihm daran gelegen, die süße und schmachtende Erotik der Verse mit dem märchenhaften Zauber des Wunderbaren zu umgeben. Der Maler lebt in den romantischen Geschehnissen der Abenteuer und in den Bedrängnissen der verschlungenen Liebesfahrt zum Schlosse Bon Repos. Aber er lebt in ihnen als treubesorgter Freund und immer weich gestimmtes Opfer der bösen Schicksalsmächte. Er liebt die Idylle, die gefühlvolle Sehn-

Abb. 147. Meister des Königs René. Cuer entziffert die Inschrift des Zauberbrunnens. Vif Désir schlummert. Aus dem Wiener Kodex: „Cuer d'amours épris". Ms. 2597.

Abb. 148. Meister des Königs René. Cuer's Zusammentreffen mit Jalousie. Aus dem Wiener Kodex: „Cuer d'amours épris". Ms. 2597.

sucht, die fromme Ergebung in die Befehle und Ratschläge der Espérance, und für nichts besitzt er ein so empfindsames Auge, als wie für den Schmelz klingender Naturbilder. Er ist der Corot im Zeitalter des Fouquet. Er fühlt die schmeichelnde Wärme des aufgehenden Sonnenlichtes und erzittert bei den Schauern einer dunklen Sternennacht. Das späte Rittertum des Königs René kennt nicht mehr die donnernde Tragik und das dröhnende Rasseln der Waffen, die zur Geschichte Rolands und der Artusritter gehören. Es sucht sein Dasein in dem Wehmutsschatten schmerzlicher Verzichte und durchwandert die Zauberwelt des Märchens mit gesenktem Haupte. Zweikämpfe und Kriegsnöte sind gleichsam nur in die kostbaren Teppiche eingewoben, die den Hintergrund bilden für die Erscheinung des Ritters Cœur und seines getreuen Waffenfreundes Vif Désir. In den Vordergrund stellt der Maler nur wenige Gestalten, und diese in einer Größe und Bedeutung, daß die Requisiten der zeitgenössischen Buchmalerei, die Bauwerke und Städte-

Abb. 149. Enguerrand Charonton. Die Schutzmantel-Maria. Chantilly, Musée Condé.

bilder dabei sehr zu kurz kommen. Um so stärker aber ist der Stimmungsgehalt landschaftlicher Räume betont, und immer im Sinne idyllischer Schlupfwinkel, lachender Wiesen, baumreicher Flußläufe und einsamer Waldwege, auf denen die Gefahren vorsichtig und mit leisen Sohlen dem Freundespaar folgen. Der Renémeister nimmt die zartesten Themen der romantischen Naturreligion vorweg und läßt sein Herz in einer Gefühlsinnigkeit schwelgen, die dem französischen Wesen immer nahe liegt, aber vom spöttischen Geist der Selbstironie heiter verwiesen wird. Von Zeit zu Zeit läßt sich aber doch der klagende Flötenton süßschmerzlicher Wonne hören, bei dem Renémeister zuerst, dann bei Fragonard und am vollsten bei Corot, zumal wenn er italienische Reisebilder malt. Das Entzücken schlägt um in Schwermut, das Lachen in gedämpfte Weisen uralter Volkslieder. Die Ritterlichkeit des guten Königs René kehrt den Ordensgeist treuer Gefolgschaft hervor und endet in der Klausur des Opital d'Amour. Ihm gleichgesinnt, erzählt sein Maler von der Liebesfahrt des Ritters René, als wäre es eine Pilgerfahrt mit nachtigallsüßen Litaneien. Er war wohl sicher kein Provenzale. Viel eher ist zu vermuten, er sei ähnlich wie der Meister von Moulins aus dem für uns noch dunklen Zwischengebiet der Loirekunst und angouvinischer Anregungen hervorgegangen. Er steht fast ganz allein, wenn er sich auch in manchen Neigungen mit Fouquet berührt. Andererseits ist er grundsätzlicher in seinem Bildbau, und in der Einfachheit seiner Darstellungsmittel ein ausgesprochener Gegensatz zur Kunst des Tourainer Meisters. Er hat nichts vom Italienischen angenommen und macht den Eindruck eines harmonisch in sich abgeschlossenen Fabulierers, dem es um die üblichen Rezepte und das sportliche Zeitungsinteresse für den Tag herzlich wenig zu tun ist. Offenbar war er der Natur des Königs René wesensverwandt; denn sonst hätte er den Ton des Dichters nicht so gut treffen können. Wer die französische Gefühlsweichheit kennen lernen will und damit ein Allgemeingut des menschlichen Herzens nur in einer besonderen Schwingung, der kann durch den Renémeister sich tief einführen lassen und trifft dann auf einen goldenen Kern im Unbewußten, der in dem Märchen von der schönen Melusine gleichsam verwandte Melodien zutage bringt. Es geht um das Allerzarteste. Auf dem südfranzösischen Boden der Provence scheint für ihn kein Platz.

Die Maler, die hier auftreten, sind ganz anderer Art und von viel stärkerem Willen. Der Bilderbestand, um den es sich handelt, ist klein genug. Wir besitzen vier Gemälde, die sich auf zwei Meister verteilen.

Der eine ist Enguerrand Charonton. Er ist erst in jüngster Zeit wieder entdeckt wor-

Abb. 150. Enguerrand Charonton. Die Marienkrönung aus dem Hospital von Villeneuve-lès-Avignon.

den, als es gelang, aus dem Vertrage des Meisters mit der Familie Cadart, den Abbé Requin veröffentlicht hat, ihn als den Urheber eines der vier Bilder, nämlich der Marienkrönung, nachzuweisen.

Charonton heißt eigentlich Quarton und ist aus Laon gebürtig, wo er um 1410 zur Welt kam. 1447 ist er in Avignon nachweisbar, als er ein Haus mietet. Später zieht er um und siedelt sich in unmittelbarer Nähe des Malers Pierre an, welcher aus der durch mehrere Geschlechter nachweisbaren Familie de la Barre stammt. Aus dem Vertrage vom 16. Februar 1452 wissen wir von einer großen Mantel-Maria, die er für Pierre Cadart malt, der sie für eine Kapelle in der Kirche Saint-Pierre de Luxembourg in Avignon stiftet. Das Bild ist auf Grund des umständlich genauen Notariatsaktes in der Marie-de-Miséricorde in Chantilly nachgewiesen worden. Pierre Vilatte, genannt Malebouche, war zur Mitarbeit verpflichtet und ist auch genötigt gewesen, das Bild zu beendigen. In großzügiger Einfachheit ist die Tafel mit dem glänzenden Goldgrund durch die Maria in der Mitte und die flankierenden Heiligen Johannes d. Täufer und Johannes d. Evang. so gegliedert, daß die Stifter und das dichtgedrängte Heiligenknäuel unter dem Mantel kaum zur Geltung kommen. Quartons Meisterschaft lag in der Aufteilung der Fläche und in der freskensicheren Zusammenfassung der Gruppen unter beherrschende Linien. Die Linie ist aber unter seiner Hand nicht Gefühlsträger und Stimmungserwecker wie beim Meister der tieferregten Beweinung aus Avignon. Sie dient ihm nur als Richtungsweiser und Grenzmarke.

Der große Zug, in dem Maria und die beiden Johannesfiguren gehalten sind, die bestimmte

und ausdrucksvolle Tüchtigkeit, die den Knieenden zu Gute gekommen ist, nötigen den höchsten Respekt vor dem Können des flämisch erzogenen Meisters ab. Gerade aus diesem Altarblatt lassen sich Schlüsse auf das Vermögen der französischen Meister ziehen, von denen Namen und Werke offenbar in großer Zahl verloren gegangen sind. Hier erklärt die flämische Erziehung nicht alles.

Der zweite Auftrag, den Quarton allein erhielt und der an Genauigkeit der Vorschriften, selbst für das Allernebensächlichste, ein wahres Muster von Geschäftsvertrag ist, datiert vom 14. April 1453 und betrifft ein Altarblatt für die Kartause in Villeneuve-lès-Avignon, das die Krönung der Maria durch die heilige Dreieinigkeit darstellt. Der Stifter ist der Priester Jean de Montagnac. Das Bild befindet sich jetzt im Museum von Villeneuve gegenüber Avignon.

Abb. 151. Enguerrand Charonton. Aus der Marienkrönung im Hospital von Villeneuve-lès-Avignon.

Es ist ein wundervolles Prachtstück. Gemäß dem ausführlichen Programm, das Montagnac entworfen hatte, entfaltet sich ein großes Schauspiel, bei dem Himmel und Erde zu gleichem Rechte kommen. Denn inmitten der himmlischen Heerscharen, wie sie später Dürer auf dem Dreieinigkeitsbild gemalt hat, findet die Krönung der Maria durch Gottvater, Sohn und heiligen Geist statt, noch deutlich mit einem Nachhall der Pracht in Mänteln, goldgesäumten Brokaten und Kronen, die einst Hubert und Jan auf dem Genter Altar hatten sichtbar werden lassen. Auf dem weiten Gefilde der Erde, wo das Kreuz mit dem Erlöser die Mitte betont und Auferstehende wie bei Roger in Beaune den ganzen Vordergrund einnehmen, links Rom mit Basiliken und hohen Kirchenschiffen, rechts Jerusalem mit dem Tempel.

Noch viel weniger als bei dem Bilde der Mantel-Maria darf man hier Wert und Wagnis des Gemäldes durch den Hinweis auf die flämische Formbildung allein erklären wollen. Denn es ist durchaus eigenartig und von selbständigem Wollen. Der Maler ist seine eigenen Wege gegangen, wenn auch ganz gewißlich durch das weite Gebiet der flämisch-burgundischen Kunst. Aber die Vornehmheit seiner Zeichnung, die bis ins Letzte reine und sichere Beherrschung der vielfigurigen Darstellung, auf der mehr als hundert Figuren Platz gefunden haben, die Meisterschaft in der Wiedergabe des Stofflichen und Figürlichen ist von solchem Zuschnitt und solcher Überlegenheit, daß wir uns gestehen müssen, in Charonton einen Maler wieder erweckt zu sehen, der mit den

Abb. 152 Enguerrand Charonton. Aus der Marienkrönung im Hospital von Villeneuve-lès-Avignon.

großen Meistern von Brügge, Gent und Brüssel zu den Ruhmesträgern des 15. Jahrhunderts gehört. Er besitzt nicht die Gabe Neues zu schaffen. Aber er besitzt alles, was die Besten seiner Zeit besessen haben. Die Grundstimmung in seinem Bilde ist lyrisch, feierlich, getragen von Laudes und Litaneien, eigentlich klösterlich und es ist gar nicht schwer, diesen Einschlag zu erfassen, d. h. Fra Angelico, wie er in Rom und Orvieto geworden war, in der himmlischen Region aufzuspüren; während in der irdischen der Höllenspuk im Sinne des Hieronymus Bosch präludiert wird, wenn auch sehr viel zahmer und mönchischer, als es nachher der Meister aus Hertogenbosch getan hat. Fra Angelico hat viel gegeben, aber mehr von seinem ekstatischen Wesen seliger Verzückung, als von seiner malerischen Art. Wenn schließlich die Jungfrau eine alles beherrschende Hauptfigur im Bilde ist, hinter der auch die würdigsten Funktionäre der Zeremonie, Vater und Sohn zurücktreten, so ist das durchaus das Verdienst des provenzalischen Malers, dem der Süden die Augen für eine ausgesprochen sonnenhelle und silberweiße Schönheit geöffnet hat, wie sie der rauhe Norden nicht kannte. Der Süden war für ihn das Ende, aber auch die Höhe seiner Lebensbahn. Wie jedoch seine nächsten Vorbilder und Meister unbekannt bleiben, so auch seine Nachfolger. Nur ist es kaum denkbar, daß solch großes Kunstvermögen mit der einzigen Persönlichkeit Charontons auftauche und verschwinde.

Der andere Meister, der für die Provence als Vermittler flämischer Einflüsse Bedeutung hat, ist Nicolas Froment, ein gebürtiger Provençale, der aus Uzès stammt und vornehmlich in Avignon beschäftigt ist, zum Teil vom Hofe des Königs René des Guten. Wir besitzen von ihm eine aus dem Jahre 1461 datierte Auferweckung des Lazarus in den Uffizien, die aber schon 1449 in der Kirche des Convento del Bosco in Mugello gestanden haben soll (nach F. Winkler). 1470 erhält er von der Witwe des Laugier Guiran, Cathérine Spiéfami einen umfangreichen Auftrag für einen Marientod. Aber dieser Dreiflügelaltar ist verloren gegangen. Es wird vermutet, er sei auch Bildhauer gewesen. Wie viele Maler der Zeit, wird er mit ganz einfachen Handwerksarbeiten beschäftigt. Dennoch ist er im Stande, für den König ein so großes und hochansehnliches Kunstwerk auszuführen, wie es der herrliche Altar mit dem brennenden Dornbusch ist, den er auf König Renés Befehl für die Kathedrale in Aix malte und wofür er 1475/76 Zahlungen empfängt. Die beiden erhaltenen Altäre sind sehr ungleich und würden ohne die urkundlichen Belege als Arbeiten

Abb. 153. Enguerrand Charonton. Aus der Marienkrönung in Villeneuve-lès-Avignon.

Abb. 154. Nicolas Froment. Dreiflügelaltar. Florenz, Uffizien.

Abb. 155. Nicolas Froment. Der brennende Dornbusch. 1475/76. Aus der Kathedrale in Aix (Provence).

zweier verschiedener Maler gelten müssen. Der Dornbusch aus Aix fällt in die Zeit um 1475 und ist ein Werk seiner Reife. Der Lazarus-Altar dagegen ist als Jugendwerk anzusehen. Von befremdender Steife und Ungeschicklichkeit, hart, karikiert, überfüllt und gepreßt ist das Mittelbild. Auf dem rechten Flügel mit dem Gastmahl im Hause Simons und auf dem linken mit der Überbringung der Todesnachricht des Bruders durch die Schwester Martha quält sich der Maler mit der schiefen, übereck gerichteten Perspektive. Für Christus den Herrn hat Froment einen vornehmen, schönen Männertypus von südlicher Rasse; aber den Jüngern und den Leuten aus dem Volke hat er oft verschmitzte Köpfe aufgesetzt, die mehr nach flämischer Herkunft aussehen. Zweimal ist man versucht, sein Selbstbildnis zu vermuten; sowohl in der Grabszene zu hinterst links in dem scharfgeschnittenen Kopfe des jungen Mannes, wie im rechten Flügelbilde mit dem Gastmahl ganz zu hinterst unter dem Baldachin in dem nachdenklichen Gesicht eines gradaus Blickenden. Mancherlei spricht dafür, daß Froment die Malereien des Meisters von Flémalle gesehen und studiert hat. Ohne Zweifel hat er in den Niederlanden oder in Nordfrankreich gelernt und ist in Avignon mit einem flämischen Schulsack angetreten. Wieviel Jahre zwischen dem Uffizienbilde und dem brennenden Dornbusch in Aix liegen, wissen wir. Aber die etwa fünfzehn Jahre machen die vollkommene Wesenswandlung des Malers nicht begreiflich. Denn auf dem Bilde in Aix beherrscht er gerade die Vorzüge, die ihm früher fehlten, indem er sich jetzt in weichen, biegsamen Gestalten von merkwürdiger Schwermut und Sentimentalität gefällt. Er ist ein anderer geworden. Selten ist es wie ihm einem Maler gelungen, das kirchliche Rezept

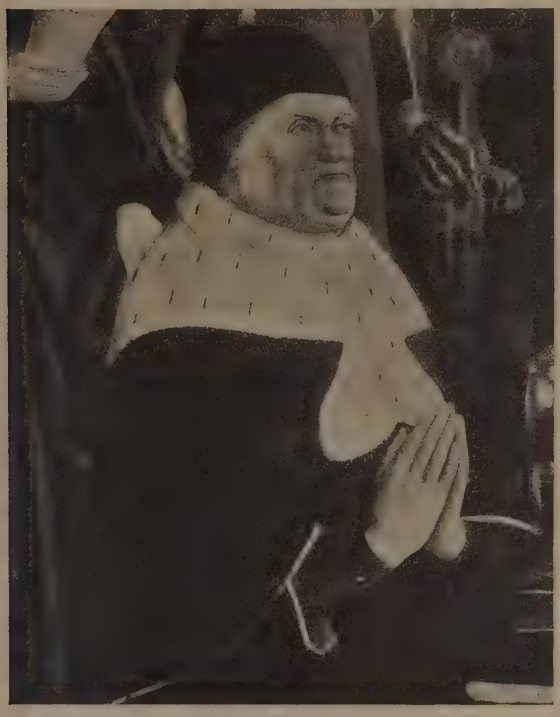


Abb. 156. Nicolas Froment. Der gute König René. Vom Altar mit dem brennenden Dornbusch. In der Kathedrale von Aix.

Abb. 157. Nicolas Froment. Jeanne de Laval. Vom Seitenflügel des Altars mit dem brennenden Dornbusch. Kathedrale von Aix.

von Symbol, Wunder und Wirklichkeit so glaubhaft auszuführen. Er hat alles was unmittelbar zu den Sinnen spricht — den flammenzüngelnden Wunderbaum, der Maria als bequemes Nest dient, den verblüfften Alten, der die Füße entblößt, die weithin sichtbare Flußlandschaft, die Tiere auf der Matte — als rein malerische Angelegenheit behandelt, wie ein weltlicher Bildermaler. Und doch ist er ein Bibelmaler, dem das Unbegreifliche zum Ereignis wird, weil er es mit zärtlichem Ernst erlebt und mit leiser Scheu davon berichtet. Ein weiträumiges Leben in dem Mittelbilde, wo die Idylle mit dem Engel, der scheu und schüchtern seinen Fuß zwischen die Lämmer auf die Erde setzt, in einer ganz überzeugenden Übereinstimmung zu dem Wunder der Erscheinung der Mutter Gottes in der Höhe steht. Der lehrhafte Gedanke, der auf die unbefleckte Empfängnis der Jungfrau Bezug hat, löst sich auf in eine friedliche Hirtenszene auf dem Felde. Um so wichtiger ist der Ernst, mit dem König René der Gutmütige und Jeanne de Laval, seine Gemahlin, knieend dem Vorgange beiwohnen. Nicolas Froment ist mit diesen beiden Bildnissen zu den besten Porträtmalern seiner Zeit zu zählen.

In Aix in der Madeleine wird ein schönes Verkündigungsbild aufbewahrt, das Graf Durrieu der Schule von Bourges zuweist. Es steht indessen der Art des Konrad Witz viel näher als den Tourainischen Meistern. In der Nachbarschaft von Nicolas Froment hat es einen schweren Stand, da es augenscheinlich der burgundischen Schule mehr zu danken hat als irgendeinem der Maler von Avignon.

Abb. 158. Provenzalischer Meister. Das Wunder des heiligen Mitras. Aix, Kathedrale.

Dagegen steht dieser Gruppe sehr nahe das Altarblatt in der Kathedrale von Aix mit dem grausam verblüffenden Wunder des Saint-Mitre, der seinen eigenen eben vom Henker abgeschlagenen Kopf wie einen aufgefangenen Ball in den Händen hält und bolzengrade auf dem Marktplatz steht, als wäre nichts geschehen. In seinen besten Teilen ist eigenhändige Arbeit des Meisters anzunehmen.

Ein provenzalischer Meister muß auch für die „Anbetung des Kindes" angenommen werden, — die das Musée Calvet in Avignon besitzt — bei der ein Ritter und ein Bischof alles in Erinnerung rufen, was an den großen Malereien, die eben besprochen wurden, stark und wirksam ist. Ein gut Teil davon geht auf Rechnung flämischer und nordischer Art überhaupt. Stärker jedoch und in der Raumgliederung und Großheit der Figuren folgenreicher ist die südländische Klarheit, die das Bild in die blendende Sonne und den kühlen Kreuzgangschatten der Mittelmeerkultur rückt, weitab von dem Nordseeklima flandrischer Stimmungsmalerei. Das Unverträgliche von Nord und Süd wird durch den stark aufwallenden Lebenssinn der Zeit auf eine restlos ausgeglichene Formel gebracht. Mit den verfügbaren Malmitteln arbeitet der Burgunder und Flame ebenso geschickt wie der Provençale. Aber die Raumspanne, die der Südländer seinen Menschen gönnt, ist wärmer durchlichtet und läßt tiefer atmen, als es in dem Kapellendunkel nordischer Gotik möglich ist.

In Avignon waren die Päpste bis 1417 geblieben, wenn auch nicht ständig. Wohin hat sich dann der italienische Einfluß, der von der Papstburg ausging, verflüchtigt? Ist er ganz dem nordischen Evangelium der Flamen gewichen? Merkwürdigerweise begegnen wir ihm mehr in Marseille und in Nizza, das von Savoyen abhängig war. Ein Name, der um die Mitte jenes Jahrhunderts auftauchte, ist sogar mit einem Bilde aus seiner archivalischen Existenz in die leibhaftige eines greifbaren Meisters aufgestiegen. Es ist der von Dimier 1432, 1440, 1453 nachgewiesene Jean Miralhet, der, aus Montpellier stammend, also gebürtiger Franzose, den Avignonesischen Werkstätten angehörig, vornehmlich in Marseille tätig war. Das Museum von Nizza besitzt von ihm eine Mantelmadonna, deren Stammbaum nach Siena führt. Vom Flämischen ist er unberührt geblieben.

* * *

Das Bezeichnende für die Topographie der französischen Malerei im 15. Jahrhundert ist eine über das ganze Land verstreute Anzahl von Kernzellen mit ansehnlichen Meistern und Werkstätten, die aber unter sich keine Verbindung haben und von dem Mittelpunkte Paris unabhängig sind. So blüht in der Grafschaft Berry und im Bourbonnais um die Kathedralen von Bourges und Moulins und in der Abtei von Souvigny ein höchst bemerkenswerter Betrieb auf Bauplätzen der Steinmetzen und in Malstuben aller Art, deren Meister von den Grafen von

Abb. 159. Provenzalischer Meister. Anbetung des Kindes durch einen Ritter.
Avignon, Musée Calvet.

Berry und dem Hause Bourbon leben. Aber das ganz vereinzelte Meisterwerk, die Altartafel in der Kathedrale von Moulins mit den Stifterbildnissen des Herzogs Pierre de Bourbon († 1503) und seiner Gemahlin, der Herzogin Anne de Beaujeu, steht voraussetzungslos und schier unerklärlich in diesem Bereiche.

Im benachbarten Gebiet der Touraine mit dem Mittelpunkte Tours erhebt sich der glänzende Stern des Jean Fouquet. Er war Buchmaler und Tafelmaler zugleich. König Karl VII. ernannte ihn zum Hofmaler. Eine Reihe prächtiger Bildnisse, darunter das des Königs, gewährleisteten ihm einen so hohen Rang, daß er in der Geschichte den größeren Namen davongetragen hat als der hochbegabte Anonymus, der den Altar in Moulins gemalt hat. Anonymität zehrt für manchen Geschichtschreiber am Kapital der künstlerischen Leistung und sei sie noch so groß. Fouquets Name strahlt im vollen Glanze höfischer Ehren, zu denen noch der unauslöschliche Widerschein des immer von neuem bestätigten Nachruhmes hinzukommt.

Jean Fouquet stammt aus Tours. Um 1420 ist er geboren. In seiner Jugend war er in Italien. Dort malt er 1447 in Rom das Bildnis des Papstes Eugen IV., der bald darauf, am 23. Februar 1447 starb. Das Bild war lange Zeit in der Sakristei der Minerva sichtbar, ist dann aber verschollen. Erst 1461 stößt man auf eine neue urkundliche Nachricht. König Karl VII. war am 22. Juli gestorben. Es wird eine Totenmaske angefertigt, die durch Farbenauftrag den Schein des Lebens erhalten soll, um bei den Bestattungsfeierlichkeiten verwendet zu werden. Fouquet, der den König wahrscheinlich im Leben porträtiert hatte, soll den Auftrag ausführen. Man schickt nach Paris, den Maler suchen zu lassen. Daraufhin wird er auch bei den Festbauten für den Einzug König Ludwigs XI. verwendet. 1475 ist er „peintre du roy". 1477 wird er in einem

Abb. 160. Jean Fouquet. David erfährt den Tod des Königs Saul von dem Boten, der ihm Krone und Armschiene des Toten überbringt. Aus dem Josephus „Altertümer und Kriegstaten der Juden". Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 247.

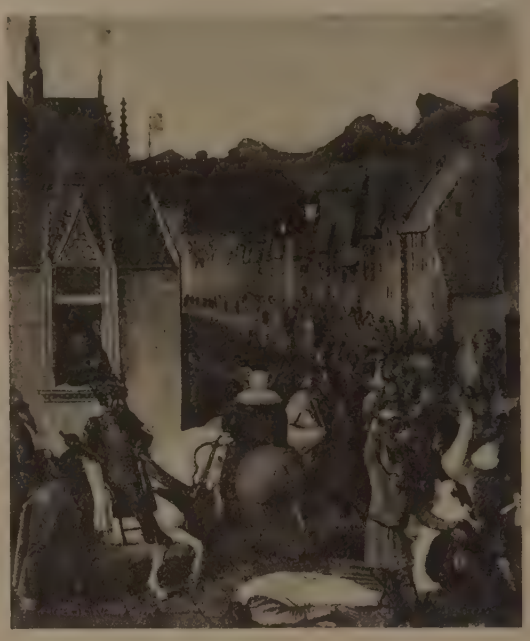


Abb. 161. Jean Fouquet. Einzug des Ptolemäus I. Soter in Jerusalem. Aus dem Josephus „Altertümer und Kriegstaten der Juden". Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 247.

Briefe noch als Lebender erwähnt. 1481 ist seine Frau Witwe. Außerdem sind noch einige Aufträge und Zahlungen erwähnt.

Seine Buchmalereien haben ihm die hohen Ehren verschafft, die er als der größte Maler Frankreichs in vollem Maße zugewiesen bekam.

Von seiner Hand sind folgende Arbeiten zu nennen:

1. Die Statuten für den Orden vom hl. Michael, aus den Jahren 1469/72. Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 19819.
2. Ein Stundenbuch (Heures), 1472 in Auftrag gegeben von Marie von Cleve, der Witwe des Herzogs von Orléans.
3. Die Heures für Philippe de Comines, vom Jahre 1474.
4. Die Heures für Jean Moreau, Kämmerer des Königs.
5. Die Antiquités Judaïques des Josephus für Jacques d'Armagnac, Herzog von Nemours, der 1477 hingerichtet wurde. Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 247.
6. Die Gesta Romanorum, Faits des Romains, wovon nur vier Blätter im Louvre erhalten sind.
7. Die Heures des Etienne Chevalier im Musée Condé in Chantilly. Das Buch ist seit dem 18. Jahrhundert aufgeteilt.
8. Der Boccaccio in der Münchner Staatsbibliothek, „Les cas des hommes et femmes nobles." Der Text 1458 vollendet. Für Laurens Gyrard, Notar des Königs Karl VII. München, cod. gall. 6.
9. Les Grandes Chroniques. Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 6465.

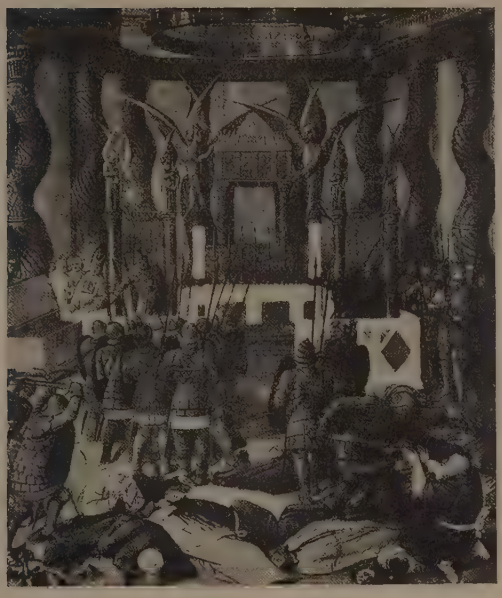


Abb. 162. Jean Fouquet. Die Entheiligung des Tempels durch Pompeius und seine Soldaten nach der Eroberung von Jerusalem. Aus dem Josephus „Altertümer und Kriegstaten der Juden". Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 247.

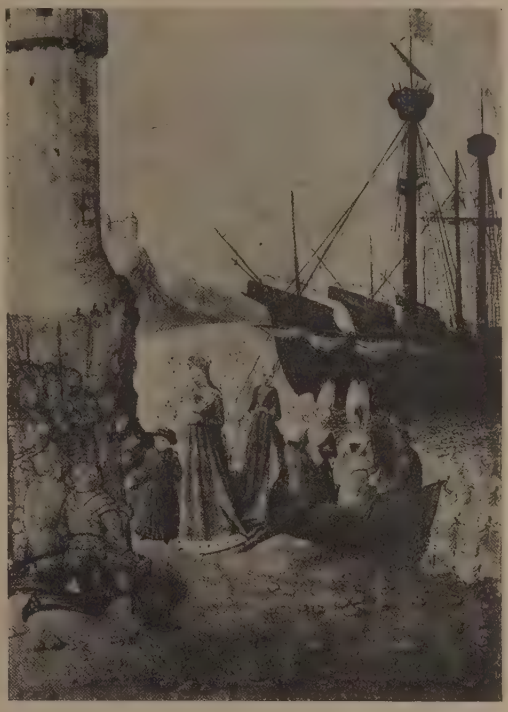


Abb. 163. Jean Fouquet. Heimkehr der Königin Isabella de France, Gemahlin des Königs Eduard II., nach England. Aus den „Grandes Chroniques de France". Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 6465. fol. 338.

Als Buchmaler läßt Jean Fouquet in den siebziger Jahren noch einmal aufleben, was die flämische Frühkunst und schon Philippe de Mazerolles geschaffen hatten. Im kleinsten Raume spielt sich ein figurenreiches Geschehen ab, Heeresmassen werden gegeneinander in den Kampf geführt, Gerichtsszenen, Tempelbauten, Siegeszüge, Mordtaten, Pestopfer werden gezeigt. Von unermüdlicher Erfindungsgabe und einem immer regsamen Erzählertalent, füllt er seine Bücher mit den entzückendsten Beispielen. Trotz der Kleinheit der Figuren kommt aber nichts zu Schaden, was dem Käufer solcher Bücher teuer war, am allerwenigsten die Genauigkeit im geschichtlichen Sinne, wobei ganz unbekümmert Zeremoniell, Kleidung, Bewaffnung, Szenerie aller Art aus der Gegenwart ins graue Altertum gesetzt wird. Die Zeit Karls VII. und Ludwigs XI. sieht sich im Spiegel; aber immer in Geschehnissen, die der längstvergangenen Geschichte angehören. Wenn jedoch Fouquet veranlaßt wird wie beim Lit de justice über den Herzog von Alençon die jüngste Vergangenheit als Augenzeuge zu schildern, dann gibt er Bilder, die an chronistischer Treue den Haushofmeister, der alles angeordnet hatte, ebenso befriedigen mußten wie den Betrachter von heute, der sich über alle Einzelheiten des Kostüms und über die kulturgeschichtliche Wichtigkeit solcher Vorgänge klar werden möchte. Auf dem kostbaren Bilde des Münchner Boccaccio ist alles festgehalten und veranschaulicht, was kein Augenblicksapparat neuester Erfindung zu leisten vermöchte. Etwas Neues und überaus Sympathisches führt Fouquet in der Naturschilderung ein,

Abb. 164. Jean Fouquet. Die Krönung Ludwigs VI., „le Gros" genannt, in der Kathedrale von Orléans. Aus den „Grandes Chroniques de France". Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 6465. Fol. 183.

indem er für die Beleuchtung seiner Szenen ein klares Licht verwendet, oft von großer Leuchtkraft auf spiegelnden Wasserflächen und weiten Gefilden. Dieser Sinn für das Licht und seinen Stimmungswert ist ein bezeichnender Vorzug, der der westlichen Kunst in Frankreich ganz eigentümlich ist. Alle Meister der Loirekunst nehmen daran Teil.

Bei Fouquet berührt sich noch einmal die volle Wirklichkeit mit den reizendsten Erfindungen kirchlicher Kunst, wie etwa auf dem Bildchen der Verehrung der Maria durch Etienne Chevalier, wo die Kinder- und Engelchöre als himmlische Kapelle in den Kirchengesang einfallen. Manchmal scheint es, als hätte er den Fra Angelico gut verstanden, dem er doch in aller Sachkunde und Naturwahrheit weit überlegen ist. Er liebt als Bühne schöne Marmorsäle mit schwerem Säulenwerk. Wie ihm denn für sein Auge die Antithese von Marmorgrau zu starken Farben noch willkommener ist, als sie es schon Philippe de Mazerolles gewesen war.

Abb. 165. Jean Fouquet. Ankunft und Empfang König Karls IV. in Saint-Denis. Aus den „Grandes Chroniques de France". Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 6465.

Von den Gemälden, die ihm zugewiesen worden sind, gelten als gesichert nicht allzu viele Stücke. Auszugehen ist von dem Berliner Bildnis des Etienne Chevalier mit dem hl. Stephanus, das früher als Gegenstück der Antwerpener Maria, die die Züge der Agnes Sorel tragen soll, im Chor der Schloßkapelle von Melun gehangen hat, ohne daß es klar wäre, wieso diese beiden stark voneinander abweichenden Bilder eine Einheit als Klappaltar gebildet hätten.

Abb. 166. Jean Fouquet. Aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier. Chantilly.

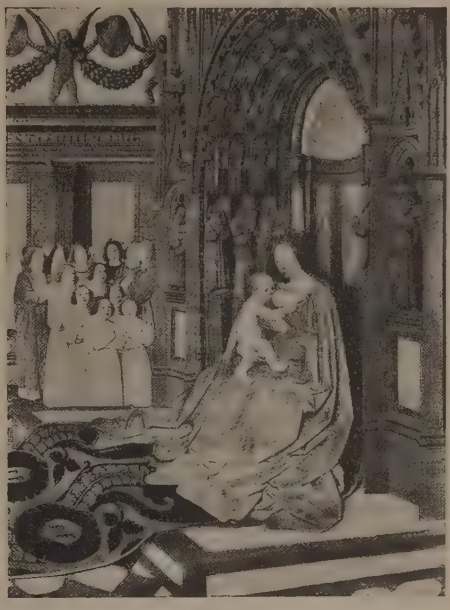


Abb. 167. Jean Fouquet. Aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier. Chantilly.

Sie sind im Tone, in der Stimmung, in der Profanität und in der Kirchlichkeit eher Gegensätze als Elemente eines zusammengehörigen Bildganzen. Unbestritten ist geblieben das Bildnis Karls VII. im Louvre († 22. 7. 1461), eine gute Studie auch im psychologischen Sinne nach diesem Schwermüter und Angstgeplagten. Ferner das Bildnis des Guillaume Jouvenel des Ursins, auch im Louvre; dann der Mann mit dem Weinglase ebendort, früher in der Galerie Wilczek. Das altertümlichste und früheste in der Reihe dürfte wohl der Mann mit der aufgelegten Hand (in der Galerie Liechtenstein) vom Jahre 1456 sein, ein hervorragendes Stück Bildnismalerei mit den Anzeichen eines Selbstbildnisses, und schließlich ein kleines Emailbildnis im Louvre, das auch ein Selbstbildnis sein soll.

Somit ist Jean Fouquet als Bildnismaler klar umrissen. Als Buchmaler hat er Hand und Auge zur größten Vollendung erzogen, aber sich damit auch Grenzen gesetzt. Daß er sich an große Altarblätter gewagt hätte, ist nicht bekannt; wahrscheinlich wäre er dieser Aufgabe überhaupt nicht gewachsen gewesen. Wenn Francesco Florio 1477 in der Kirche Notre-Dame-la-Riche in Tours von ihm Gemälde gesehen haben will, so ist damit nicht gesagt, daß es solche von großem Format gewesen sind. In der kleinen Welt des Buchbildes fühlt er sich am wohlsten. Außerdem jedoch hat er sich als Bildnismaler voll erwiesen. Seine Lebensgeschichte scheint Anlaß zu geben, die italienische Reise als Bildungsreise stark zu betonen. Von einer niederländischen Reise erfahren wir nichts. Und doch kann man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß die Grundlage seines Könnens im Studium der flandrischen Meister erworben wurde. Vom Italienischen besitzt er nicht mehr als es die französischen Buchmaler schon von jeher zu eigen hatten, nur daß er überall die Renaissancenote einführt, wo sich die früheren Maler noch mit der gotischen abgefunden hatten. Fra Angelico hat einen starken Eindruck auf ihn gemacht und ihn

Abb. 168. Jean Fouquet. Die Todesverkündigung an Maria. Aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier in Chantilly.

im Dekorativen und Stofflichen bestimmt. Vielleicht ist das in Rom geschehen, wo Fouquet vor dem 23. 2. 1447 als Maler tätig war und seit 1445 Fra Angelico beschäftigt ist. Aber auch auf den Frate ist manch Kunstgriff des gewandten französischen Hofmalers übergegangen, so daß Mönch und Laie in ihrer Meisterschaft gelegentlich die Rollen tauschen.

Bei einer Untersuchung über die Buchmalerei des Jean Fouquet ist anzusetzen bei den Antiquités Judaïques des Josephus für Jacques d'Armagnac, weil dieser Urenkel des Herzogs von Berry den beim Tode des großen Büchersammlers 1416 unvollendeten Kodex durch Jean Fouquet fortsetzen ließ und dieser als Buchmaler und Urheber der Bilderfolge im Texte genannt und von François Robertet bezeugt ist. Er hat vor dem Jahre 1477 seine Arbeit abgeschlossen. Nachdem Finderglück und politische Höflichkeit die beiden Bände wieder im Besitz der Pariser Nationalbibliothek vereinigt haben, ist ein stolzes Werk des Tourainer Meisters wieder bis auf einen kleinen Rest vollständig beisammen und in sicherer Hand. Die großen Hauptblätter sind von höchster Schönheit. Aber es fehlt auch nicht an viel Mittelgut und recht geringen Bildern als Beweis dafür, daß auch in Fouquets Werkstatt wie überall ein beträchtlicher Teil der Blätter vom Meister an weniger geschickte Hände vergeben wurde. Ganz ohne gleichen als unversehrtes und mit allerhöchster Sorgfalt behandeltes Wunderwerk seiner Kunst steht der Münchener Boccaccio da, der schon seit 1581 — nicht wie Graf Durrieu angibt seit 1623 — in Wittelsbachischem Besitz geschätzt und gehütet wird; jetzt Eigentum der Staatsbibliothek. Er ist ein Ganzes, völlig ohne Makel, auf feinstem Pergament geschrieben und verschwenderisch mit Bildern geschmückt, von denen namentlich in den ersten Texten die Mehrzahl vorzügliche Meisterarbeiten von Fouquets eigener Hand sind. Bei Fouquet und beim Renémeister klingt zum ersten Male die französische Sentimentalität an, die namentlich in den Figuren, aber oft auch im ganzen Bildraume und ganz besonders auf den lieblichen Ufern sanfter Flüsse und weicher Matten wie ein wehmütiger und doch süßer Weltschmerz liegt. Der Münchener Boccaccio ist auf vielen Seiten

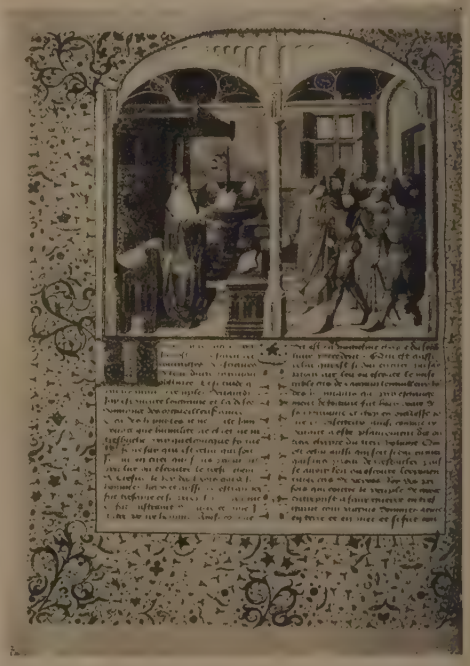


Abb. 169. Aus dem Londoner Boccaccio „Des cas des nobles hommes et femmes". London, Add. 35321.

ict commence ou latin. Alexandro.

Le xxxj. chapitre contient le cas de olimpias femme de macedoine et mere du grant alexandre. et commence ou latin. Jam iam.

Le xxxij. chapitre contient le cas de aristides roy des italiens. et commence ou latin. Non solum.

Le xxxiij. chapitre contient le cas de plusieurs malheureux nobles hommes couronnez pour leurs males fortunes. et commence ou latin. Aflebili.

Le xxxiij. chapitre contient le cas de arsinoe la royne de macedoine. et commence ou latin. Olympiadi.

Le dix septiesme chapitre contient le cas de plusieurs malheureux nobles plourans pour leurs dures fortunes. et commence ou latin. Spatium arsinoes

Le dixhuitiesme chapitre contient le cas de pirrus roy des epirotes. et commence ou latin. Pirrus

Le dixneufiesme chapitre contient le cas de arsinoe royne des grecs iadis et commence ou latin. Grandis

Le vintiesme et derrenier chapitre parle contre la beaulte du corps et contre deshonneste amour. et commence ou latin. Dum deniery.

Et aude que auant
peu le aye offre et de
meu les courages
des seigneurs de le
dicte par auant
obstinee. Et si aude
que par les grans
exemples deuant dis ilz
espouente lou
rage et la desordonnance des orgueilleu
ses ames. car des humbles ie ne parle ia
mais pour que humilite ne chiet ne
ne trebusche par quelconque fortune.

Je ne say qui est celluy qui sot se dem
effacer qui sans vouloir ait peu lire ou

Abb. 170. Jean Fouquet. Die heilige Margarete und Olibrius. Aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier in Chantilly.

von diesem Geist beseelt. Nirgendwo erhebt er sich zu einer so rührenden und ergreifenden Klage wie in dem herrlichen Blatte, das die Großen dieser Welt, Kaiser und Könige in Purpur, Zepter und Krone auf der Anklagebank des Schicksals dicht gedrängt und in Tränen aufgelöst schildert, vor ihnen, allein für sich, als wäre er der Richter dieser Mächtigen und Helden, auf dem Kathederpulte schreibend, Boccaccio der Meister, der ihre Geschichte und ihr Unheil mit unerbittlichem Griffel zu Papier bringt. Und als wäre sie die innerste Seele dieses großen Buches von dem Walten des Geschickes, in Herzensqual und Wehmut ringend, mitten unter den Gekrönten, hart am Bildrand die edle Frau in Weiß, mit über der Brust gekreuzten Armen; der erschütternde Weheruf menschlicher Ohnmacht vor dem Richterstuhle der Geschichte. Da greift Jean Fouquet tief in den Geist des Buches und stellt sich über den Schriftsteller, der nur die Tatsachen schildert. Er läßt die Stimme menschlicher Rührung hören und sammelt in der weißen Gestalt all die Schauer und Ängste, die der Leser bei dieser langen Reihe von Schrecknissen und Unglücksfällen in sich aufsteigen fühlt. Wenn Fouquet die atemlose Wiederholung der Qualen und Greuel schließlich für sich ablehnt und einen gewissen Teil davon auf die Leute seiner Werkstatt abschiebt, so ist das nur verständlich. Allzu tief sank dabei das Niveau nicht, das Mittelgut ist sogar überwiegend; immerhin sind einige geringere Kräfte auch verwendet worden. Das Herrliche an dem Münchener Kodex aber ist die Gleichmäßigkeit des Bildeindruckes im großen und ganzen, die nur durch eine gewissenhafte Überwachung der Mitarbeiter zu erreichen war. Als Einheit von hohem Wert weckt er immer neue Bewunderung, seit Jakob Fugger — er war wohl der erste Besitzer nach Laurant Gyrard — ihn erworben hat. Der französische Text ist 1458 abgeschlossen worden. Aber die Miniaturen werden später anzusetzen sein und wohl bis an die siebziger Jahre heranreichen. Fouquet rechtfertigt durch dieses Werk ebenso und in gleichem Maße wie es der Bilderkodex für Etienne Chevalier tut das alles überragende Ansehen, das der Meister bei Lebzeiten genoß. Sein Auge gehört den Einzelvorgängen der nächsten Nähe und dem unmittelbaren Leben mit dem immer gleichen Sinn für das geschäftige und bewegte Durcheinander — ob es nun Bluttaten sind oder hundertfältige Werkarbeit auf einem Bauplatz inmitten von Steinmetzen, Maurern und Zimmerleuten — ebenso wie dem wohlabgewogenen Aufbau, der niemals das Geschehen einzwängt und abdämmt, vielmehr darauf Bedacht nimmt, Volk und Menge, Heere und Festzüge im Raume weit zu entfalten. Das hindert nicht, daß gelegentlich kleinere Räume in mehrfacher Abstufung in das Bild eingeschachtelt sind und Nebenvorgänge in solch kleinem Maßstab bringen, daß sie

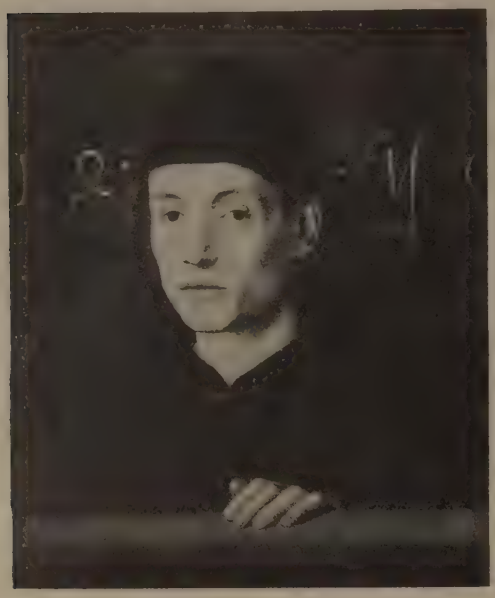


Abb. 171. Jean Fouquet. 1420—1481. Selbstbildnis vom Jahre 1456. Wien, Galerie Liechtenstein.

Abb. 172. Jean Fouquet. 1420—1481. Agnes Sorel als Maria mit Kind. Antwerpen, Museum.

Abb. 173. Jean Fouquet. König Karl VII. (1422—1461.) Paris, Louvre.

Abb. 174. Jean Fouquet. Der Mann mit dem Weinglase. Paris, Louvre.

ohne Lupe nicht erfaßt werden können. Was aber niemals unter seiner Hand gering geachtet wird, ist der höchst gepflegte Gesamteindruck der wunderbaren Blätter. Ein neuer Ausgleich zwischen Gegenwart und Geschichte, zwischen Wirklichkeit und Sage, zwischen historischem Ernst und luchsäugiger Beobachtung auch des Gleichgültigen, ist von ihm eingeführt. Er ist der Meister einer echt französischen Erzählungskunst, die mit den ursprünglich flämischen Darstellungsmitteln souverän und durchaus neuzeitlich und temperamentvoll umgeht. Die Chantillyblätter, wie etwa das Bild vom Martyrium der heiligen Apollonia mit der Mysterienbühne und dem königlichen Hofe als Publikum in den Zuschauerlogen, geben davon vielleicht einen überzeugenderen Eindruck, aber auch deshalb, weil sie auseinandergerissen und jedes für sich gerahmt den Anspruch kleiner Momentaufnahmen aus der Zeit des Malers erheben. Als Band und Buch, als gebundene Einheit von Blatt, Schrift und Bild ist das Münchener Wunderbuch von den Schicksalen der Großen dieser Welt ein allerschönstes und überreiches Prachtexemplar.

Abb. 175. Jean Fouquet. Juvenel des Ursins. Paris, Louvre.

* * *

Wenn wir uns jetzt dem Meister von Moulins zuwenden, so haben wir mit einer ganz anderen Macht zu rechnen. Dieser Unbekannte ist in der Figurenmalerei Frankreichs das, was Hugo van der Goes in der flämischen Malerei ist. Er bricht mit der umrißklaren Figurenwelt der flämischen Gotik. Er vernichtet das Erbe Rogers, das auch in der französischen Malerei Werbekraft genug besaß. Was er erreicht, schafft er sich durch Wucht und Gewalt seiner Kunst, ohne daß der Genter Maler bei dem Altarwerk in Moulins zu Gevatter gestanden hätte, noch irgendein besonderer Zug seiner Darstellung von dem starken Franzosen benutzt worden wäre. Aber diesem ist es ebenso darum zu tun wie dem nordischen Meister, den Figurenwert im Bilde aus der beklommenen Enge zu befreien, die die Vielfigurigkeit überfüllter Bühnenbilder mit sich gebracht hatte. Der Meister von Moulins ist kein Dramatiker und kein Meister drangvollen Temperamentes. Im Gegenteil; er schildert die Andacht und die großgehaltene Vertiefung kirchlicher Verehrung; wie später Gerard David in dem Bilde in Rouen. Aber er besitzt dafür eine Ausdruckskraft, die das Höfische weit überbietet und eine Bildnistreue in den Stiftern sowohl wie in ihren Patronen, daß es ihm gelingt, den stillen Vorgang aus der kirchlichen Sphäre der Gebetsandacht emporzuheben zur Würde und Größe eines beinahe übersinnlichen Geschehens, als spiele sich ein geschichtliches Schauspiel von höchster Bedeutung ab, in dem das Schicksal nicht bloß der Betenden entschieden werde. Es ist nicht selten, daß in einer Künstlerpersönlichkeit scheinbar sich ausschließende Begabungen verbunden sind und daß die höchste Gefühlskraft für das greifbar Wirkliche im Einklang steht mit dem beinahe mystischen Sinne für das

Abb. 176. Der Altar in der Kathedrale von Moulins.

ewig Unbegreifliche. Solche Naturen, wenn sie Maler sind, bedienen sich des Lichtes, um gleichsam durch seine himmlische Kraft die irdischen Dinge über den platten Boden des Tatsächlichen emporzuheben und der Region zu nähern, wo das begriffliche Gegenbild, die Idee an sich, ein Daseinsrecht hat. Matthys Grünewald und Rembrandt mögen als Beispiele gelten. Auf irgendeinem Punkte zwischen den beiden Polen steht auch der Meister von Moulins. Das Licht, namentlich im Mittelbilde magisch, mystisch und im Sinne der Kirchentheatralik verwendet, dient ihm zur Verstärkung und Steigerung einer tiefempfundenen Übersinnlichkeit, zu der er trotz allen naturalistischen Könnens mehr hingezogen war als zu der unmittelbaren Gegenwart des Lebendigen und Atmenden.

Abb. 177. Meister von Moulins. Anbetende Engel. Aus dem Dreiflügelaltar in der Kathedrale von Moulins.

Peter II. Herzog von Bourbon und Anne de Beaujeu, die Herzogin mit ihrem Töchterchen Suzanne haben durch die Hand des Malers, dem die Geschichte keinen Namen gegönnt hat und von dem nicht einmal gewiß sein soll, daß er Franzose gewesen sei, eine kunstgeschichtliche Bedeutung und einen ästhetischen Rang zugewiesen erhalten, der durch ihre Geburt und ihre dynastische Stellung allein nicht so hoch bestimmt gewesen wäre.

Auch auf dem Gebiete der Buchmalerei, die ihrer eigenen Aufgaben und ihrer eigenen Technik immer

Abb. 178. Meister von Moulins. Maria in der Herrlichkeit. Dreiflügelaltar in der Kathedrale von Moulins.

bewußt geblieben war, sind fast zu gleicher Zeit die ersten Versuche nachweisbar, das Licht für die poetische und romantische Stimmungsmalerei zu benutzen und durch seine Zauberkraft Vorgänge und Geschehnisse aus dem nüchternen Tage in die geheimnisvolle Welt der Abenteuer und Wundergeschichten zu rücken. In diesem Zusammenhange muß noch einmal auf die ganz einzig schönen Bilder hingewiesen werden, die der unbekannte Maler am Hofe des Königs René für dessen Roman vom „Cœur d'amour épris" schuf. Ganz anders als die Flamen und als Fouquet hat er den Weg zum Stimmungsbilde gesucht und gefunden. Er wendet sich von dem Alltagswert einer neutralen Beleuchtung ab und erkennt die stimmungsschaffenden, traumumfangenen Reize der schnell wechselnden Übergänge von Tag und Nacht. Er gehört zu den Magikern des Lichtes. Er will keine Prosa sondern herzergreifende Melodik. Er widersetzt sich der Nüchternheit des flämischen Tatsachensinnes. Man mag die Buchbilder dieses Jahrhunderts noch so hoch einschätzen, so ist doch zuzugeben, daß sie insgesamt von einem gar nicht nachlassenden Tatsachensinn getragen werden, der bis in die kleinste Zufälligkeit hinein die saubere, nüchterne und immer gleich wachsame Feststellungsmanie hat um zu zeigen, wie es eigentlich war. Alle Fähigkeiten der Maler dienen dieser Hauptaufgabe und erfüllen sie unter der stets gleichen Beleuchtung und gleichen Durchsichtigkeit der Luft, die es erlaubt, bis an den weitesten Horizont die gleiche Statistik der Häusergiebel, Kirchtürme, Wehranlagen und Burgzinnen fortzusetzen, als gäbe es keine Jahres- und Tagzeiten. Auch im Winter- und Schneebilde die gleiche spitzpinslige Schärfe. Keine Mondnächte und keine Abenddämmerung; wie selten mal in einem Krippenbilde oder in einer Gethsemanenacht die Finsternis und Fackelbeleuchtung. In dem Roman vom liebebefangenen Herzen jedoch läßt sich ein Romantiker vernehmen, der seinen Stoff als Dichter des Zwielichtes behandelt. Ein Stimmungsmaler, der alle Zauberlichter der auf- und niedergehenden Sonne, nächtliche Kemenatenheimlichkeit und grellen Strahleneinfall zu schildern weiß. Auch der Meister von Moulins hat von der Macht des Lichtes erfahren.

Abb. 179. Meister von Moulins. Der Herzog Peter II. von Bourbon. Moulins, Kathedrale.

Abb. 180. Meister von Moulins. Kardinal Karl II. von Bourbon. München, Pinakothek.

Er bedient sich ihrer mit sicherem Erfolge. Als ein Wissender und Könner. Freilich ist seine innere Kraft so groß und unabhängig, daß er mit dem Schwarmgeist des Renémeisters nicht verglichen werden kann. Er ist eine voll ausgefüllte Natur. Um ihn herum ist weithin der Plan leer und ohne Gleichen. Und doch mußte auch hier noch einmal auf den Meister des Renéromanes hingewiesen werden, weil beide jenseits der bis dahin streng innegehaltenen Grenze des nüchtern Tatsächlichen auf einen neuen Boden treten, der noch nicht fest genug ist um darauf Fuß zu fassen, der aber Neuland ist. Nur ist der Fabulierer eine schmächtige und manchmal zaghafte Figur, der Meister von Moulins aber ein schwerer Mann von großem Ausmaß und einer unbeirrbaren Festigkeit der Hand. Er ist ein Markstein. Was der Zartere zu geben hat, ist nur der wehende Wimpel darauf.

* * *

Abb. 181. Meister von Moulins. Die Anbetung von Autun mit dem Kanzler Rollin. Autun.

Als Ausklang gotischer Formempfindung, in dem ein archai-

sches Element unverkennbar ist, weil es das Leben der Linie und die Ausdruckskraft der Kurvatur im Sinne des Schmerzes wieder erweckt, erscheint in Avignon im Hospital von Villeneuve am Gegenufer des Rhône ein Gemälde, das zum Allerstärksten der französischen Malerei zählt. Das ist das Vesperbild, das jetzt im Louvre seinen Platz erhalten hat. Die tiefgreifende Großartigkeit dieser Klage ist durch eine wundervoll berechnete Gegensätzlichkeit des Linienaufbaues erreicht, durch die Gegenwirkung des hochgeschwungenen und bloßgelegten Bogens zu dem spitzen Dreieck und den sanften Seitenkurven darüber. Es läßt sich gar kein Weh, kein Laut vernehmen, denn es herrscht die Ruhe des Todes. Und wie die Lamentationen unterdrückt sind, so auch die heftigen Gebärden hochgeworfener Arme, ringender Hände und gebrochener Leiber. Die Fassung ist der Ausdruck gerührter Erschütterung, die sich stumm in das Geschehene schickt. Ein zärtlich stiller Abschied, der die Seele des Toten sucht, vereinigt diese Gruppe der Trauer um das Opfer von Leiden und Tod. Unzählige Male ist diese Lieblingsszene der spätmittelalterlichen Kirche in Stein und Erz, in Farben und Griffel dargestellt worden, meist mit einem großen Aufwand von Jammer und Schmerz in der figurenreichen Versammlung um das Grab Christi. Der Meister von Avignon hat auf die Kläglichkeit der Bestattungstränen am offenen Grabe, wie sie das „heilige Grab" in bürgerlicher Breite schildert, verzichtet, hat nur das Symbol des Todes in dieser entseelten Bogenlinie vor Augen gerückt und ihr damit das stärkste Leben gegeben, wie nur das Sichtbare es auszudrücken vermag. Im Italienischen begegnen wir auch dem gleichen Gedanken, etwa bei der Münchner Beweinung Christi, an der die Mittelgruppe Botticellische Gotik verrät. Verschlungener ist die Kurvatur in der Beweinung im Museo Poldi Pezzoli in Mailand. Nirgendwo ist dieses erschütternde Todessymbol in seiner abstrakten Klarheit so einfach wie bei dem südfranzösischen Meister, der damit gegen den Überschwang sentimentaler Rührseligkeit protestiert, den der haltlose und oft würdelose Naturalismus der letzten Jahrzehnte eingeführt hatte. Zu den Ahnen dieses Gemäldes gehört das Meisterwerk Rogers im Escorial.

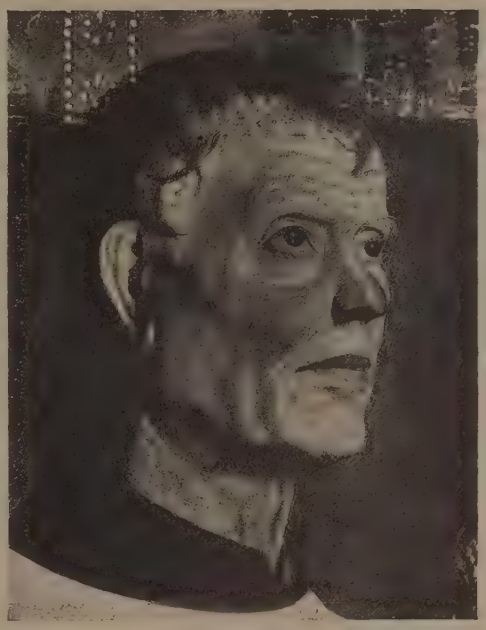


Abb. 182. Von dem Vesperbild aus Villeneuve-lès-Avignon.

Damit schließt — großartig und rückblickend — die Malerei des 15. Jahrhunderts in Frankreich. Nur auf der Höhe einer Jahrhundertswelle erscheinen solche ausgereiften Werke, die niemals in die Zukunft weisen. Sie leben von dem Besten einer überholten Geistigkeit und sind daher Sehnsucht, Erinnern und herzhaftes Beharren. Sie werden emporgehoben nicht durch das Gekräusel der Mode noch durch den Stoß eines heftigen Temperamentes auf den Plan geworfen. Sie gleichen dem Ernst des geflügelten Todesboten, der nur dann erscheint, wenn ein Sterben beginnt und die Stunde gekommen ist. Für die Gotik und ihre herrliche Malerei war sie da. In Frankreich hatte die Kunst des 15. Jahrhunderts ihre stärksten Impulse von dem profanen Bühnen-

bild erhalten, auf dem die gefühlstiefe Andacht des nordischen Menschen die heiligen Vorgänge zur Darstellung brachte, und aus der profanen Sachlichkeit des eigenen Temperamentes diese Profanität alles äußerlichen Geschehens noch verstärkt. Das gilt bis zu einem gewissen Grade auch für die Beweinung von Avignon. Der Hinweis auf katalonische Gemälde und der Versuch sie für die spanische Kunst in Anspruch zu nehmen, sind abgelehnt worden; mit Recht. Daß ein italienisches Gefühl an dem Meisterwerk mitbeteiligt war, ist demjenigen klar, der Kunstwerke nicht bloß mit Zirkel und Lineal abmißt, um sie zu schätzen, vielmehr ihre Form zu erleben vermag, um nach ihrer Seele zu fragen. Stärker als es in Siena möglich gewesen ist, hat in der Papstburg und ihrer Nähe ein südländischer Genius die dramatische Steigerung der lyrischen Linie zur Vollendung gebracht und die furchtbaren Zeugen unerbittlicher Wirklichkeit, wie die Wundmale, Striemen und Erschöpfungssymptome in den gewaltigen Aufbau des Sinnbildes gleichsam nur hineingestreut, wo sie sich unterordnen und nur dem Nahblick kenntlich werden. Der Haupteindruck geht von einem Gefüge aus, an dem die Linienrhythmik von Weh und Schmerz das Auge führt. Villard de Honnecourt hätte zugestimmt. Die Geister eines André Beauneveu und Jan von Brügge und mit ihnen die sentimentale Lyrik und die apokalyptische Vision des Trecento werden wieder lebendig. Aber sie wären vor der Macht des Ausdruckes in der Beweinung erschreckt. Denn dergleichen ging über ihre Kraft.

Der nordische Genius, der die Liebe zur Erde im Herzen trägt und der südliche, der die Symbole des Jenseits hütet, berühren sich in Avignon. Der alles belebende Strom aus dem Nordbecken der Festlandkultur zwischen Maas und Rhein, wohin er auch in Frankreich gelangt, an den Nordseestrand, an die Côte d'Or, an die Loire und Gironde, an den Rhône, dessen Lauf er folgt, an das Mittelmeer — er bringt Segen. Überall ist es das große und starksinnige Evangelium der flämischen Malerei, das neue Kräfte entfaltet und den künstlerischen Willen der Nation mit sich reißt. Wie gering aber ist der Anteil des Bürgertums und selbst der Kirche an dem Schaffen und Werken dieser Zeit. Fast ausschließlich handelt es sich um höfische Kunst. Die Höfe von Paris, Dijon, Gent, Bourges, Tours, Avignon kümmern sich um die Maler und Bildhauer. Kein Wunder, daß die Privatliebhaberei, die namentlich auf die gemalten Bilderbücher für Bildung, Erbauung und Liturgie ein Auge geworfen hat, in solchem Umfange die malerische Produktion ganz für sich in Anspruch nimmt. Wenn irgendwo ein Altar gemalt wird, dann sagen die Urkunden oder die Stifterbildnisse, daß die Besteller vom Hofe waren. Die Wandmalerei ist wenig beschäftigt worden, denn die kostbaren Bildteppiche machten sie überflüssig. Was bestanden hat, ist meist zerstört und vergangen. Wenn wir die Rechnung nachprüfen, die Louis Dimier in seiner Histoire de la peinture française aufstellt, um die französische Malerei auf etwa fünfzig Seiten Revue passieren zu lassen, so ist ihr Ergebnis noch knapper und skeptischer als in dem Bericht, der hier vorliegt.

Abb. 183. Singende Engel. Paris, Louvre.

Die Plastik.

Die große Zeit der Plastik ist in Frankreich das Zeitalter der Gotik. Von der Mitte des 12. bis zum Ausgange des 13. Jahrhunderts regen sich in allen Steinmetzhütten an allen Kathedralen und allen Kirchenbauten ungezählte Hände, die den Meißel auf einer gar nicht zu berechnenden Zahl von Steinblöcken tanzen lassen, um den figurenreichen Schmuck, den die gotische Kathedralkunst forderte, herzustellen. Auch das ganze 14. Jahrhundert ist noch damit beschäftigt, diesen Schmuck zu ergänzen und zu Ende zu führen. Freilich gab es kein Ende. Denn der gotische Schmucktrieb ist unersättlich. Im Laufe des 14. Jahrhunderts hat er auch die Schloßbauten, die Rat- und Stadthäuser ergriffen, sogar die ansehnlicheren Wohnhäuser müssen herhalten und sich an Türen, Gesimsen und Friesen figürliche Ausstattung gefallen lassen. Die Plastik ist an allen Orten und macht sich überall zu schaffen. Und überall ist sie insofern gleichartig, als die gotische Kunstregel und der Zirkelriß überall gleichmäßig gehandhabt werden, wie es das Skizzenbuch des Meisters Villard aufweist und wie die Werkmeister der Dombauhütten noch bis in das 18. Jahrhundert gewohnt waren zu verfahren. Nirgendwo ist die Überlieferung gläubiger gepflegt worden als in den Hütten der Steinmetzen, die für kirchliche Kunst zu arbeiten hatten. Das Wesentliche dieser gotischen Bau- und Werkplastik ist ihr Flächensinn, ihre Dreiecksgliederung und der Zirkelschlag. Mit einer gewissen Widersetzlichkeit lehnt sie sich gegen die vollrunde und kubisch erdachte Form auf, selbst dort, wo sie allmählich das starre Flächenprinzip überwunden hatte. Ganz hat sie sich davon nie losmachen können, bis erst aus der klassischen Antike heraus der Sinn für die rein kubisch geballte Körperlichkeit geweckt wurde.

Abb. 184. Maria als Magd. Steinrelief. Schloß La Ferté-Milon.

Die französische Plastik des ausgehenden Mittelalters gleicht einer ungeheuren Deltamündung eines starken und breiten Stromes, der seine Quellen in der Frühgotik hat, seinen langen Hauptlauf in der Kathedralgotik des 13. Jahrhunderts. Und gerade so wie in der Malerei ist auch in der Geschichte der Plastik das Mittelalter am Ende des 14. Jahrhunderts, also zur Zeit des erwachenden Natursinnes bereits abgeschlossen. Das neue Auge für die Wirklichkeit des Lebens und den sinnlichen Schein des Gegenständlichen, für das vollausgefüllte Dasein eines Körpers, für sein Gewicht und seine Substanz, für das Massive seiner Art, mag er gewachsen oder von Menschenhand gefertigt sein, ist gelehrig und wird überraschend schnell erzogen. Ein neuer Wille setzt sich allgemach durch. Aber damit war eigentlich noch nicht der gotischen Bildnerei das Leben abgesprochen. Denn naturalistische Anwandlungen oft recht lebhafter, sogar stürmischer Art hat es auch im gotischen Mittelalter immer wieder gegeben. Jetzt von 1400 an wird dieser Wille zum Leben jedoch übermächtig und durchdringt das gesamte Schaffen. Mit ihm allein aber war es nicht getan. Natürlichkeit des Eindrucks, augentäuschende und verblüffende Wirklichkeitstreue machen nicht das Wesentliche in der plastischen Gestaltung aus. Erst als der Wille zum plastischen Dasein ins Bewußtsein tritt, — als ein Begriff künstlerischer Geschlossenheit und einer Kunstform für sich, aller Malerei und aller lebendig gewachsenen Form entgegengesetzt, aus sich geboren und nur um seinetwillen schöpferisch, im Raumgefühl ein neuer Faktor, weil er als plastische Kraft den Raum überwindet und das Erzeugnis dieser Plastizität gleichsam an Stelle des Raumes setzt — erst als der

immer gegenwärtige gotische Trieb zur Wandfühlung, zur Rückendeckung, zur flächigen Entfaltung überwunden ist, fängt eine neue Zeit plastischer Gestaltung an. Aber dieser Wandel setzt noch nicht um 1400 ein.

Dagegen wird, gerade so wie in der Malerei durch Hubert und Jan van Eyck, kurz nach 1400 durch Klaus Sluter der gotische Schleier vor der wirklichen Welt und ihrer irdischen Schönheit mit starker Hand weggerissen und dem Auge im plastischen Kunstwerk ein Geschöpf gezeigt, das mit dem christlichen Himmel nur noch durch die kirchliche Lehre verbunden bleibt und im übrigen Mensch ist, ein leibhaftiger Mensch. Der biblische Schöpfungstag im Paradies wurde von einem neuen Schöpfungstage gefolgt, an dem der Mensch von Menschenhand geschaffen wurde. Der Schöpfer ist Klaus Sluter.

Abb. 185. Karl V., der Weise. Kopf der Steinfigur aus der Kirche des Célestins. Paris, Louvre.

Klaus Sluter stammte aus Hattem an der Yssel in Holland, nicht weit von Zwolle. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. 1385 ist seine Gegenwart in Dijon feststellbar. Er tritt als zweiter in die Werkstätte des Flamen Jean de Marville ein, der seit 1372 als „imagier du duc" von Philipp dem Kühnen in Dienst genommen war und Arbeiten leitete, die für die Kartause Champmol, zwei Bogenschußweiten vor den Mauern von Dijon, bestimmt waren. Vom 15. März 1385 ist die offizielle Urkunde zur Gründung dieser Grabkirche der Burgunderherzöge datiert. 1389, am 23. Juli wird Sluter zum imagier du duc und varlet de chambre ernannt, da Jean de Marville gestorben ist. 1392 ist er in Paris, um von genuesischen Händlern Alabaster zu kaufen. 1393 wird er nach Mehun-sur-Yèvre, einem Luxusschloß des Herzogs von Berry geschickt, um irgendwelche Arbeiten des André Beauneveu zu sehen, die wir nicht kennen und die verschollen sind. 1395 erhält Sluter von Philipp dem Kühnen den Auftrag zum Mosesbrunnen. Im August des gleichen Jahres ist er in Dinant, Lüttich und Mecheln zum Einkauf von Maasmarmor. 1396 tritt Klaus de Werve, ein Neffe vom Meister Klaus in die Werkstatt des Oheims. 1399 verfällt Klaus in schweres Siechtum, offenbar nicht mehr der Jüngste. 1404, am 7. April, zieht er sich in das Altersasyl der Abtei von Saint-Etienne in Dijon zurück und stirbt im Januar 1406.

Von diesen Daten ist ein ungemein arbeitsreiches und schöpferisches Leben umrissen. Über die künstlerische Herkunft und seine innerliche Entwicklung sagen sie gar nichts. Denn wir kennen weder die holländische Plastik noch die Bildhauerarbeiten von Lille und Tournay, an denen Jean de Marville beteiligt war; noch weniger die Plastik in Burgund, die vor dem Beginn der Tätigkeit in der flämischen Werkstatt in Dijon die Kirchen, das Schloß und die Burgen der Herzöge geziert haben mag. Der jetzt noch vorhandene Bestand an Bildwerken in Stein genügt nirgendwo, um eine Ableitung der Formen zu versuchen, die uns in Champmol durch ihre große Meisterschaft überraschen und daher die Frage nach der Vorentwicklung zu einer dringenden Angelegenheit machen. Was an Material darüber veröffentlicht ist, gibt keinen Aufschluß. Die

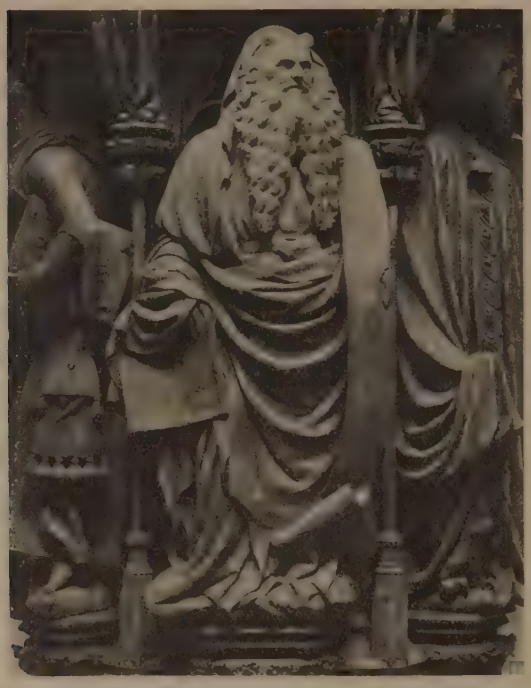


Abb. 186. Klaus Sluter. Moses. Vom Mosesbrunnen in der Kartause von Champmol bei Dijon.

bisher geführten Untersuchungen ergaben einen negativen Bescheid, ganz gleich ob sie sich auf die belgisch-französische oder die burgundisch-rheinische Region bezogen, in deren Bauhütten und Werkstätten die ausgezehrte Gotik in dickem faltenreichem Überwurfe die immer gleichen Modelle variieren ließ.

Man spricht mit einer gewissen Scheu von dem Geheimnis der Brüder van Eyck. Es wird neuerdings versichert, daß dies Geheimnis immer unaufgeklärt bleiben werde. Es kann wohl auch nicht gut anders sein. Denn die schöpferische Leistung als solche ist bisher nirgendwo auf ihre letzten Quellen hin ergründet worden. Was Hubert van Eyck um 1415/16 vor den Augen eines Buchsammlers aufgeschlossen hat, ist völlig unvermittelt und unvorbereitet, obschon es lange vor ihm an höchst verblüffenden Versuchen nicht gefehlt hat, die frischesten Züge dem Leben abzuhaschen. Bei ihm ist die Einheit, das Geschlossene der eigentliche Wunderkern.

Die Dinge liegen bei Klaus Sluter nicht viel anders. Denn auch er stellt ein abgeschlossenes Ganze hin von einer Verbindung alter und neuer Elemente, von einer Durchdringung des gotischen Massengewoges mit dem aufklärenden Geist einer neuen Sachlichkeit, von einer Aussöhnung der kirchlichen Lyrik mit der weltlichen Vernunft, von einer herzgreifenden Ausdruckskraft, die dem uralten Mysterienernst und der Passionsklage ebenso gerecht wird wie der geschichtlichen Auffassung und einem warmherzigen Mitgefühl, wie es eben nur durch diese Einheit einmalig und überpersönlich ist. An der gotischen Grundstruktur seines Werkes ist nicht zu rütteln. Die Propheten stehen um den Säulenkern mit gegenseitiger Rückenfühlung, jeder in seiner Zelle, als wären diese Gehäuse von einem Portalgewände genommen. Gleichfalls von der Kathedralplastik abgeleitet ist der hoch- und tiefgeschwungene Orgelton der Faltenkurven, ebenso die dramatisierte Rede und Gegenrede; wie auch das schwermütige Versunkensein und die schauspielerische Mimik der Gebärden und Stellungen altes Kirchengut ist, sowohl von der Mysterienbühne her, wie von der Wandplastik an Chorschranken und Emporen. Dagegen sind Sluters Menschen Kinder eines neuen Geistes. Einmal sind die Typen so charaktervoll und rassestark, daß man für nötig gefunden hat, darauf aufmerksam zu machen, daß Sluter seine Werkstatt neben dem Ghetto gehabt habe und der Holländer aus Zwolle dem großen Holländer aus Amsterdam die Modelle vorweg genommen habe. Die geisterfüllte Würde spricht so deutlich, daß das Künstlerevangelium wieder einmal mehr sich bewahrheitet, wenn es sagt, daß der Geist sich den Körper baue. Inmitten der zartgeschwungenen Engelleiber, die mit ihren Kinderkehlen und sopranhellen Lamentationen in das große Wehe und die Menschheitsklage einstimmen, behaupten sich die gewaltigen Häupter der Propheten als die starken Grundtöne der Gesamtmelodie, die mit Rauschen und

Stöhnen das Golgatha umbraust, auf dem Christus am Kreuze, Maria, Maria Magdalena und Johannes aufragen. Wie sehr auch die imposante Größe dieser lebensvollen Urväter des Evangeliums den Blick auf sich zieht, so ist doch der Respekt des Meisters vor der Gesamtheit seines Werkes so groß, daß nur derjenige den Sinn des Ganzen richtig erfaßt, der sich von dem gotisch ersonnenen und gotisch schwingenden Lineament der Erscheinung ebenso führen läßt, wie von der Anziehungskraft menschlicher Nähe und irdischer Wirklichkeit, indem er auf diesem oder jenem Kopf das Auge ruhen läßt, um in dem Vielfachen das Einfache zu fassen und aus dem Gefüge von Formen und Linien die Blitzlichter des Lebens und die Stimme menschlichen Willens zu ergreifen. Die Wirkung wurde früher noch in kaum vorstellbarer Weise verstärkt, weil das ganze Bildwerk, jede Figur und jeder Saum farbig bemalt und mit Goldglanz überhöht waren.

Abb. 187. Klaus Sluter. Der Prophet Jesaias. Vom Mosesbrunnen in Champmol.

Es ist von dem Prophetenbrunnen in Champmol die Rede, der eigentlich ein Golgatha darstellt. Auf dem Sockel nämlich über den vertieften Zellen, in denen sechs Propheten ihren Stand haben, breitet sich die sechsseitige Plattform aus, auf der das Kreuz mit dem Gekreuzigten, und neben ihm Maria und Johannes aufragten. Als Überleitung aus den Fugen zwischen je einem Prophetenpaar schwingen sich mit ausgebreiteten Flügeln klagende Engelkinder auf, figurierte Stützen für die Deckplatte darüber.

Der gleiche straffe Geist christlicher Dogmatik, der jede Kathedrale mit ihrem tausendfältigen Figurenschmuck, der die Kanzeln der Pisani und den Altar in Gent zu einer Gedankeneinheit macht, beherrscht auch den Mosesbrunnen. Es war nur immer wieder eine neue Aufgabe formaler Art, auch die sichtbare Einheit dafür zu schaffen. Nur das Mittelalter, weil es kirchlich war, hatte eine solche Vielheit von weltumspannenden Beziehungen zu bewältigen, wo es auch immer seine Aufgaben an Baumeister, Bildner und Maler vergab. Denn es war ihm Pflicht des Denkens und Bildens, auch im Kleinsten immer die Ewigkeitsspanne von Erschaffung der Welt bis zum Jüngsten Gericht in das menschliche Werk einzubeziehen. So hatte auch Klaus Sluter das künstlerische Recht, aus der unmittelbaren Nähe der Gegenwart, in der die Propheten leibhaftig dastehen, den Blick bis in die letzte Ferne freizugeben, wohin der Golgathagedanke weist. Seine mittelalterliche Erziehung aber machte es ihm leicht, von der Symbolik und dem geschriebenen Worte den Übergang in die künstlerische Form zu finden, ob sie nun figural oder tektonisch war.

Wie sehr es aber den Grund seines Herzens aufwühlte, zu zeigen, daß die kirchliche Wahrheit auch irdische Wirklichkeit ist, dafür sind die lebensvollen Träger des göttlichen Willens

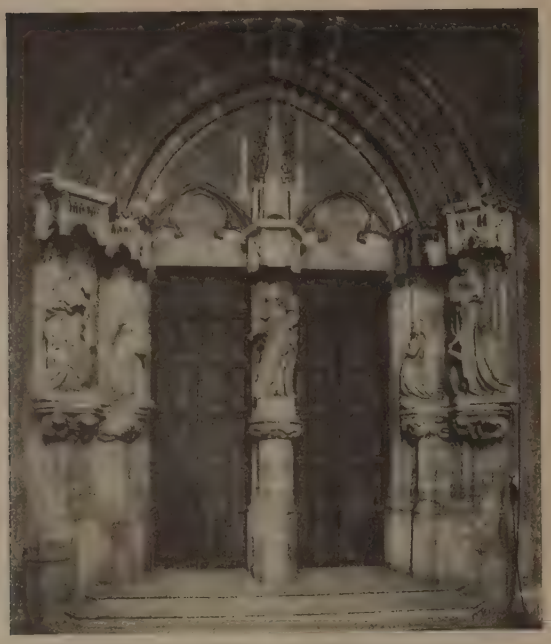


Abb. 188. Klaus Sluter. Das Portal der Kartause von Champmol.

gewaltige Zeugen. Durch sie offenbart sich der ewige Ratschluß mit der unmittelbaren Gewißheit der menschlichen Stimme und der kirchlichen Sprache.

Inmitten des Kreuzganges von den Wandelgängen her überall sichtbar, an Stelle des Brunnens, der hier gewöhnlich nach Klostersitte seinen Platz hatte, stand dieser Kalvarienberg, den Fuß des Sockels in Wasser tauchend. Ein Mysteriendichter scheint ebenso wie Sluter und seine Auftraggeber der gleichen Überlieferung den Stoff entnommen zu haben. In Form eines Gerichtes streiten sich hier die Allmutter Natur und die Mutter Gottes um das Schicksal des Sohnes, indem jene Tod und Sterben fordert, diese Erlösung und Ewigkeit und beide vor drei Instanzen ihre Rechte geltend machen; zuerst vor den Patriarchen, dann vor Moses und den Richtern des geschriebenen Gesetzes — und auf dieser Stufe des Prozesses werden wir zu Augenzeugen gemacht — schließlich vor den Aposteln und Evangelisten, wobei Maria die Mutter in allen Instanzen abgewiesen wird, da das Urteil über Christus schon geschrieben stand, noch ehe er geboren ward, wie in Büchern und Schriften zu lesen ist. Maria findet weder Gehör noch Gnade und das Golgathadrama muß sich vollziehen.

Das ist der Sinn dieser Propheten- und Richtergestalten. Sie sprechen Recht. Sie wägen ab und fällen ihr Urteil. Moses, auf der Höhe seines Lebens, auf dem Gesicht und dem wallenden Bart den Glanz der göttlichen Nähe widerspiegelnd, deren er eben auf dem Berge Sinai — er trägt die Gesetzestafeln mit den zehn Geboten in der Hand — teilhaftig geworden war, spricht: Immolabit agnum multitudo filiorum Israhel ad vesperam. David mit Krone und Harfe sagt: Foderunt manus meas et pedes meos, numerarunt ossa. Jeremias, mitleidend und nach innen gekehrt: O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus. Sacharja, gebeugten Hauptes, verbittert, verzichtend: Appenderunt mercedem meam triginta aureos. Daniel, erhobenen Hauptes, theatralisch laut, den Finger auf dem Spruchband: Post hebdomadas sexaginta duas occidetur Christus. Schließlich Jesaias, kahlköpfig, langbärtig mit gramgefurchter Stirn: Sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obtumescet et non aperiet os suum (zitiert nach Otto Cartellieri).

Klaus Sluter wird wohl das Ganze vollendet gesehen haben, obwohl ihm Klaus de Werve, seit er selbst im Kloster Saint-Etienne von den Mönchen gepflegt wurde, die Hauptmühe der Ausarbeitung längst abgenommen hatte. Es war die Krone seines Lebens. Im Museum von Dijon steht noch der Torso des Christuskörpers. Alle übrigen Figuren des Oberteiles sind zugrunde gegangen.

Vorausgegangen war, wohl in dem Zeitraum von 1390—1397, der Portalschmuck der Kirche, wo Philipp der Kühne mit Johannes dem Täufer und seine Gemahlin Margarete von Flandern

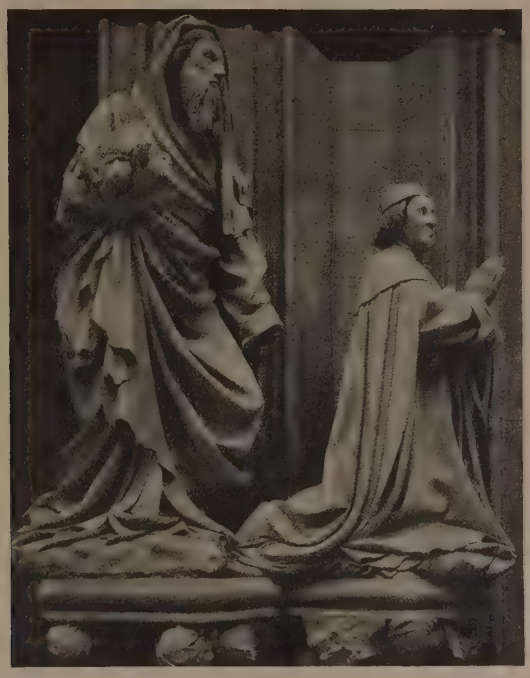


Abb. 189. Klaus Sluter. Philipp der Kühne und Johannes der Täufer. Dijon. Kartause Champmol.

Abb. 190. Klaus Sluter. Maria. Von der Kartause in Champmol.

mit der hl. Katharina zu beiden Seiten der Maria mit dem Kinde, die an der Stirnseite des Türpfeilers aufrecht steht, knieend und verehrend dargestellt sind. Schon hier ist Klaus in gleicher Weise verfahren, wie später am Kreuzberg. Die Grundempfindung ist gotisch. In mächtig ausgezogenen Linien sind die schweren Kleidermassen der Mäntel und Hüllen nach dem überreichen Formkanon der Portalgotik behandelt, die diese Kurvaturen an den Gewändern zu dem steilen Kaskadenfall der ausgekehlten Faltenbausche in Gegensatz bringt. Die Maße und Formen des Herzogspaares aber wie ihre porträtgetreuen Gesichter befolgen einen anderen Maßstab, der eben jetzt zuerst von Meister Sluter an die Wirklichkeit des Lebens angelegt wurde. Auch Johannes und Katharina nehmen daran Teil. Alle Gestalten fühlen in sich den Pulsschlag des Lebens und alle fügen sich der leitenden und ordnenden Hand eines Spielleiters, der die Gruppe so aufbaut, daß sie beim Eintritt in die Kirche einem lebenden Bilde entspricht, wie es auf der Bühne des Altares und der Mysterienspiele zu sehen war.

Das Neue mischt sich mit dem Alten im Stile des Meister Klaus. Oft zögert man zu entscheiden, welches stärker sein mag. Auch Hubert steht unter dem gleichen Zwange. Denn an schweren Tuchen, goldgestickten Säumen ist bei ihm kein Mangel, und dieses Wogen von Stofflichem und Ausbreiten irdischer Kostbarkeit bewältigt er ebenfalls mit der formgerechten Durchfurchung und Fältelung nach gotischer Hüttenpraxis und zeichnerischen Formelrissen, wie es Klaus Sluter tut. Beide haben es gemein, daß sie das Leben nicht bloß dort ergreifen, wo es unter ihren Fingern zuckt und pulst, sondern auch dort, wo es sich im toten Stoff häuft und ballt. Oder vielmehr sie bewegen diese tote Masse durch dieselben Linearmittel, mit denen sie Stein

Abb. 191. Klaus Sluter. Grabmal Philipps des Kühnen (1363—1404).
Aus der Kartause von Champmol. Dijon, Museum.

und Ziegel, Holz und Erz als Bauglieder eines großen Organismus aufteilen, kehlen, furchen, unterschneiden, zuspitzen, überhaupt in Relation bringen.

Beide Meister, mit Jan im Bunde alle drei Meister, treten auch mit derselben unmittelbaren Gewichtigkeit aus den schon geschlossenen Türen der Kathedralgotik auf den Plan und sind plötzlich da. Klaus als Erster, Hubert als Zweiter, Jan als der Letzte. Holland, Flandern und Burgund bringen die ganze Schwere ihres Wesens mit, die Meeresfrische des Mutes, die fruchtbare Kraft des Temperamentes und die Rebenfülle des Blutes, Fähigkeiten, die, je mehr sie nach Westen vordringen, als fremd, andersartig und unbewältigt empfunden werden, weil die blasierte Lebhaftigkeit des Franzosen erst dann von ihnen Kenntnis nimmt, wenn ihre innersten Antriebe durch die scharfe und ätzende Wirkung kühler Geistigkeit verflüchtigt sind und auf den wogenden Strömen seelischen Erlebnisses tanzen, wie Blätter, die der Wind verweht. Alle drei Stämme des Randgebietes werden aber von der anziehenden Magie der überlegenen Lebensform und des schnelleren Temperamentes nach dem Inneren gelockt, weil hier, an den fürstlichen Höfen und in den glänzenden Schlössern französischer Hochkultur, die Fäden verknüpft sind, an denen die Begabtesten eines anderen Geblütes Anerkennung, Aufträge, Ehren, Geld und Zukunft suchen. Hier über dem Herzlande Frankreichs stand der leuchtende Stern am Himmel still, dem die drei Könige aus dem Morgenlande einer neuen Kunst folgten und hier, wenn auch nicht an der Stätte der Bedürftigkeit, sondern im Brennpunkte europäischen Reichtums brachten sie ihre goldenen Gaben dar. Man nahm sie ihnen ab und stellte sie in die Schatzkammern eines Kunstbesitzes, die seit Jahrhunderten mit dem Kostbarsten angefüllt waren.

Auch der letzte große Auftrag, den Meister Klaus ausführte und schließlich seinem Neffen Klaus de Werve überlassen mußte und der eigentlich der erste schon von Jean de Marville aus Lüttich übernommene war und an dem er noch als Geselle beschäftigt gewesen, hängt mit dieser

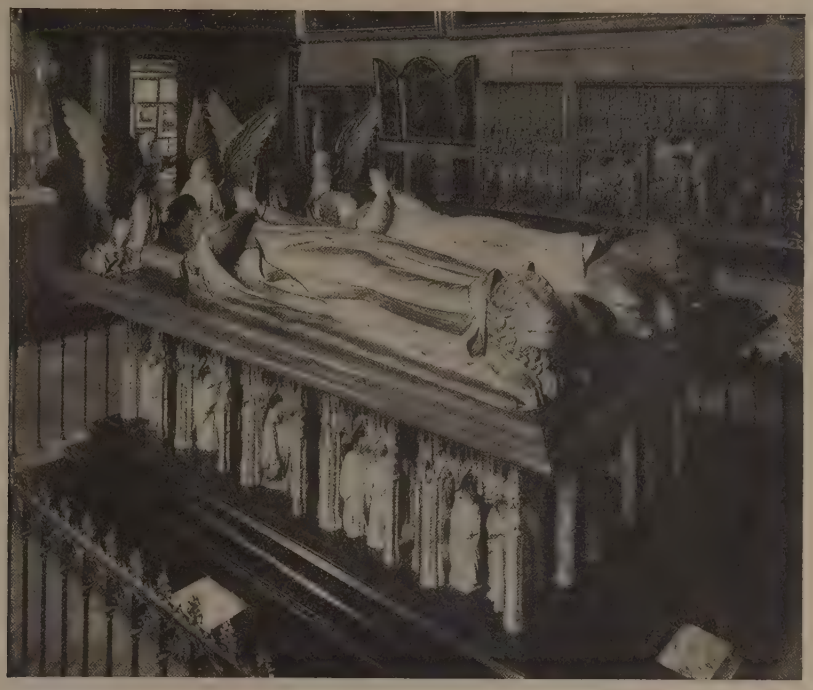


Abb. 192. Klaus de Werve. Grabmal des Herzogs Johann Ohnefurcht und der Margarete von Bayern. Aus der Kartause Champmol. Dijon, Museum.

Vorbildlichkeit von Paris zusammen. Denn das Tumbagrab, das Philipp der Kühne für sich schon bei Lebzeiten in Arbeit gegeben hatte, damit es später in der Kartause aufgestellt werde, ist nach dem Muster der Gräber von Saint-Denis gemacht, die die französischen Könige und ihre Verwandtschaft in langen Reihen, seit Philipp August in frühgotischen Zeiten, aufgenommen hatten.

Das stolze Herzogsgrab für Philipp den Kühnen mit seinem farbenreichen und kostbaren Steinwerk, mit dem Gold und Geschmeide seines Schmuckes, war seit 1384 ein mühevolles Prachtstück der herzoglichen Bauhütte gewesen. Die grundlegenden Formen hatte noch Jean de Marville festgelegt. Herzog und Meister Jean waren auf diese mittelalterliche Sarkophagform angewiesen. Der burgundische Reichtum und die neue Sentimentalität hatten aber dem Denkmal eine Ausstattung bestimmt, die die spröde und schlichte Vorform von Saint-Denis weit übertraf. Und doch sind es wieder die allerbesten Kräfte niederländischen Volkstums und der deutschen Gotik, die auch um diesen Grabstein die rührenden Zeichen der Trauer und der Klage legen. Goldgeflügelte Engel, Schwingen wiegende Schmetterlinge aus dem Jenseits halten Wache an dem Haupt des Toten. Betend sind die Hände über der Brust gefaltet und erhoben, die in einfacher Symbolik den letzten Willen des Entschlafenen deuten. Um den Sockel aber hat sich das lange Gefolge der Kartäuser aufgereiht, die für das Seelenheil des Toten sorgen, betende, murmelnde, singende, Rosenkranz fingernde Mönche in weit überfallenden Kapuzen, die ihre Litaneien und Sequenzen mit allzu menschlicher Geschäftigkeit unterbrechen oder begleiten, ein Trauergefolge, in das der

Abb. 193. Die psalmodierenden Kartäusermönche vom Grabmal des Herzogs Johann Ohnefurcht aus der Kartause von Champmol.

nordische Humor die ersten herzhaften, um Gott und Welt unbekümmerten Scherze hineingestreut hat. 1411 ist das Grab fertig, sieben Jahre nachdem der Herzog im Schlosse Halle bei Brüssel am Sonntag den 27. April 1404 seine Seele ausgehaucht hatte. Inzwischen war auch Meister Klaus verschieden; nicht lange nach dem Tode seines Herrn. So ist es Sache seines Neffen Klaus gewesen, die umständliche und peinliche Arbeit an dem vielfigurigen Grabe zu Ende zu führen.

Aber noch ehe Klaus de Werve die letzte Hand angelegt hatte, war ihm schon von Johann Ohnefurcht, dem Nachfolger Philipps, ein noch reicheres und umfänglicheres Doppelgrab in Auftrag gegeben worden für sich und seine Gattin, die Herzogin Margarete von Bayern, das aber erst durch Philipp den Guten, lange nach der Ermordung seines Vaters, vom Jahre 1443 an wirklich ernstlich in Angriff genommen wurde, nachdem 1439 am 8. Oktober Klaus de Werve gestorben war, worauf der Herzog die Bauhütte und das Atelier in Dijon aufhob. Warum ist nicht bekannt. Alles stand still, bis ein abenteuernder und wie es scheint gaunerhafter Steinmetz, der aus Daroca in Aragon in Spanien gebürtig war und in Chalons-sur-Saône gearbeitet hatte, sich in das Vertrauen des Herzogs einschlich und es in dem Maße gewann, daß ihm das Grabmal anvertraut wurde. Er hieß Juan de la Huerta. Wir erfahren alsdann von allerlei Streitigkeiten des Spaniers mit dem Bürgermeister von Dijon, von Bergwerksunternehmungen, von einem Besuch in seinem Atelier 1457, wobei sich erwies, daß das Wesentliche am Grabmal fertig dastand, aber die beiden Liegenden quer durchgebrochen waren. 1462 ist Juan aus Dijon verschwunden. Erst 1469 im Dezember ist das Werk von Antoine Le Moiturier, der aus Avignon stammte und wieder die rechtliche Zuverlässigkeit der beiden Holländer zu eigen hatte, fertig abgeliefert und im Chor der Kartause aufgestellt worden. Diese „Tragödie des Grabmals" füllt also fast die ganze Regierung Philipps des Guten aus.

Inwiefern der Spanier und der Provençale noch der stilistischen Art der Sluterwerkstatt entsprochen hatten, oder ob sie von sich aus nach dem Modell des Slutergrabes für Philipp den Kühnen ihrem Auftrage zu genügen trachteten, ist nicht mehr festzustellen. Auch will es nicht

Abb. 194. Grabmal des Philippe Pot, Großseneschall von Burgund. Paris, Louvre.

viel besagen, daß in Aragonien Alabasterschnitzerei im Schwange war, durch die sich vielleicht Juan empfohlen hatte.

Da weder Huerta noch Le Moiturier über die Erfindung des Meisters Klaus Sluter hinausgekommen sind, so hatte wieder einmal der schöpferische Wille des Einzelnen genügt, fast siebenzig Jahre manche Hände zu beschäftigen und Zins zu tragen über drei Generationen hin. Auch andere Gräber in der Umgegend von Dijon, die nicht vom Hofe bestellt worden waren, hatten den Gewinn aus Sluters Werkstatt gezogen. Die burgundische Schule, wie sie wohl genannt werden kann, zeichnet sich aus durch die Farbigkeit des Werkstoffes, bei dem das Gold nicht gespart wurde, und durch die „drôlerie" der pleurants. Nürnberg und die Vischer-Werkstatt begann nicht viel später mit dem kostbaren Erzgrab. Auch Karl der Kühne, der letzte Burgunder, hat in der Liebfrauenkirche zu Brügge ein Erzgrab erhalten. Die Ritterzeit war vorüber. Die Kanone und das schwere Geschütz nehmen eine immer größere Rolle im Kriege und in den Gießereien ein. Das Erz wurde der bevorzugte Werkstoff schon des beginnenden 16. Jahrhunderts und hat dann auch in der Kunst allmählich den Stein, sogar den Marmor verdrängt. Ungefähr geht dieser Wandel in Frankreich, Italien, den Maaswerkstätten und in München, Augsburg, Nürnberg gleichen Schritt. Auch für Spanien gilt das Gleiche. Die Habsburger gehen ganz zur Bronze über; in Burgund aber und in Mittelfrankreich bleibt es noch eine Weile beim Steingrab. Die stärkste Note zum Ausbau des Motivs der klagenden Gugelmänner wurde gefunden, als mit steigender Natürlichkeit des Vorganges die Totenbahre mit dem Toten auf der Platte in Bewegung geschildert wurde und die Kapuzenträger die beträchtliche Last von Bahre und Leiche in voller Ritterrüstung zu Grabe trugen. Das ist der Fall bei dem Grabstein, den Philippe Pot, Großseneschall von Burgund und Ritter des Goldenen Vließes sich noch bei Lebzeiten herstellen ließ und der geraume Zeit vor seinem Tode (1494) fertig wurde, wahrscheinlich

Abb. 195. Grabmal der Agnes Sorel († 1450). In Loches.

in der Zeit von 1477—1485, wie Louis Courajod aus der von Pot selbst verfaßten Umschrift zu schließen alles Recht hatte. Die düstere Gruppe stand früher in Cîteaux. Sie befindet sich jetzt im Louvre. Ähnlich ist das Grab für die Schwester Philipps des Guten, Anna von Burgund, Frau des Herzogs von Bedford, das ebenfalls in den Louvre überführt worden ist. Es wäre möglich, noch eine ganze Reihe derartiger Gräber aufzuführen, die mehr oder weniger Schaden gelitten haben, wie die Grabplatte für Agnes Sorel, die jetzt im Schloß von Loches ihren Platz hat. Oder das Grab für einen der Bourbonen in der neuen Kapelle der Kathedrale von Souvigny. Aber sie entwickeln nicht den Typus, den die Schule von Dijon aufgestellt hatte, und bringen auch keinen neuen an seiner Stelle. Hier sollen bloß die Typen genannt und beschrieben werden. Die Statistik bleibe anderen überlassen.

Es fehlt nicht an Marienfiguren der verschiedensten Motive und in allen Stadien des Stiles, der von den breiten, röhrenartigen Mantelfalten zu einer Klärung der Form übergeht, ohne eigentlich jemals die hochschwellende Fülle zu verlieren. Das 15. Jahrhundert ist in Burgund, im Tourainischen, in der Provence, überall im ganzen Lande sehr freigebig in der Stoffmasse und erstickt lieber, als daß es den Behang erleichterte und einfacher ordnete. Der Gesamtumriß und die Kosemotive zwischen Mutter und Kind müssen entschädigen für eine handwerklich virtuose Behandlung des rein Äußerlichen. Die Zeit steckt tief im Stofflichen und Materiellen. Ihre Geistigkeit entfaltet sie in den ganz populären Schaustellungen der Passionsbilder, die sie in Grotten, in Grüften, in düsteren Kapellen wie einen in Stein erstarrten Augenblick höchsten Schmerzes dem Herzen der Einfältigen näher zu bringen sucht. Oft hat es den Anschein, daß der Klerus mehr an die Landbevölkerung und die Marktleute gedacht habe, als an den Geschmack der städtischen Bürger. Das heilige Grab, der Garten Gethsemane und natürlich das Vesperbild der Mutter Maria mit dem toten Sohn auf dem Schoße sind solche Themen der Volksandacht, die am liebsten mit dem Muttergefühl geweckt wird, so wie es sich in der jungfräulichen Maria verkörpert und durch das Widerspiel ihrer Mutterschmerzen die Passion zu einem doppelten Leidenswege macht.

In dem Photographienschatz der Commission des Monuments historiques ist ein ganz beträchtlicher Bestand solcher heiligen Gräber aufgestellt, die sich auf ganz Frankreich verteilen. Die Plastik geht ins Breite. Die Gruppen werden zu Versammlungen. An den Kalvarienbergen der Bretagne sind es ganze Volksaufläufe von hundert Personen und mehr, die die Passionsbühne füllen.

An Künstlernamen ist in den Veröffentlichungen der Archive kein Mangel. Man stellte

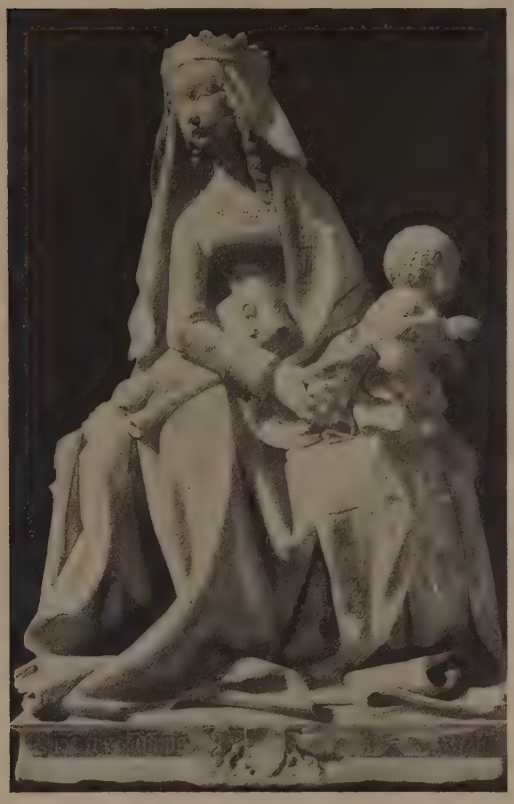


Abb. 196. Maria mit Kind. Steinfigur.
Toulouse, Museum.

Abb. 197. Der heilige Georg als Drachentöter.
Toulouse, Museum.

damals bei Aufträgen in der genauesten Weise jede Kleinigkeit schriftlich fest, so daß uns solche Verträge oft ein anschauliches Bild geben. Nur schade, daß die dazu gehörigen Werke allzu häufig nicht mehr nachweisbar sind. Oft mehr Papier als Stein. Georges de la Sonette bei dem heiligen Grabe in Tonnerre, Jacques Morée oder Moreau bei seinen Arbeiten für die Bourbonen in Souvigny, Antoine Le Moiturier in Dijon und Avignon bilden eine Ausnahme. Aber sie sind dennoch keine festumrissenen Künstlerpersönlichkeiten, denn dazu genügt das, was sie uns hinterlassen haben, nicht. Archive, Berichte und Verträge sagen auch viel über die Tätigkeit des Michel Colombe. Was von seinen Leistungen übrig geblieben ist, reicht zwar hin, seine Stellung unter den zeitgenössischen Bildhauern abzuschätzen, aber rechtfertigt nicht den Ruhm und die Bedeutung, die man ihm zugemessen hat. Von Geburt ein Bretone, gehört er doch ganz und gar zur Loireschule in der Touraine. Er ist um 1430 geboren, 1512 ist er gestorben. Was er mitgebracht hat, als er — wenigstens urkundlich — 1473 auftaucht, ist nicht mehr erkennbar. Es ist anzunehmen, daß er der Schule von Dijon in irgend welcher Art nahe getreten ist, denn sie war für einen Bildhauer der Mitte des Jahrhunderts die maßgebende. Nun verfolgen wir ihn in einer erklecklichen Zahl von Aufträgen, die ihm der Königshof Ludwigs XI. anvertraut. Aber es hat sich nichts davon erhalten. Der Entwurf für ein Grabmal des Königs, den er 1474 gemeinsam

Abb. 198. Grablegung. Stein. Semur. In der Kirche Notre-Dame.

Abb. 199. Grablegung. Solesmes, Abteikirche.

Abb. 200. Magdalena vom hl. Grab in der Abtei von Solesmes.

mit Jean Fouquet vorlegt, ist nicht einmal ausgeführt worden. Dagegen ist in der Bibl. Nat. ein Exemplar der Medaille erhalten, die die Stadtschöffen von Tours bei ihm für den Einzug Ludwigs XII. in Tours (1500) bestellt hatten. Wir kennen ihn am besten aus dem Grabmal, das die Königin Anne de Bretagne, Gemahlin Ludwigs XII., für ihre Eltern, den Herzog Franz II. von Bretagne, Grafen von Etampes (1458—1488) und Margarete von Foix hat in Nantes errichten lassen, wo es heute noch steht. Es ist das gotische Grab, wie es in Saint-Denis und Dijon ausgebildet worden war; hergestellt in carrarischem Marmor, den die Königin durch ihren Agenten Guillelmo de Torsi hatte kaufen lassen, bei welcher Gelegenheit sie auch einen Florentiner Bildhauer, Girolamo da Fiesole für die Arbeit am Grabmal verpflichtete (1500), sodaß Michel Colombe der erste französische Bildhauer (ymagier) ist, der einen italienischen Gehilfen zur Seite hat, natürlich einen Scarpellino, der die neue Technik und den Formenschatz der Florentiner Renaissanceplastik beherrschte. Der Ausweis, den er gab, hat offenbar befriedigt, denn er hat die Tumba des Grabes, dann die Nischenfigürchen des Sockels und vornehmlich das ornamentale und dekorative Schmuckwerk ganz im Fiesolaner Geschmack behandelt. Ob er oder Michel Colombe für die vier Tugenden verantwortlich ist, die an den vier spitzen Ecken als Wächter oder Repräsentanten Posto gefaßt haben und womit eine Erweiterung des burgundischen Programmes sich vollzieht, bleibt unentschieden. Wahrscheinlich ist Michel Colombe unter dem Einfluß der Königin Anna, die Vater und Mutter durch ein wahrhaft königliches Prunkstück von Grabmal hat ehren wollen, darauf geraten, diesen tugendreichen Vorschlag zu machen, der damals durchaus in der Luft lag, da die schöngeputzten und höfisch gekleideten Sinnfiguren jetzt allerorten beliebt werden. Bald darauf gehören sie zur Ausstattung der Grabkapellen und der

Abb. 201. Michel Colombe. Das Grabmal Franz II., des letzten Herzogs der Bretagne († 1488) und der Marguerite de Foix, seiner zweiten Frau. Nantes.

großen Empfangssäle, die sich Könige und Fürsten in ihren neuen Schlössern bauen ließen. Es weht um dieses bretonische Grab ein wenig von der gebildeten Florentiner Luft, die Karl VIII. und seine grandseigneurs soeben auf dem italienischen Feldzug von 1495 kennen gelernt hatten. Aber damit sei nicht gesagt, daß Michel Colombe der große Neuerer in der alten Hof- und Feudalkunst gewesen wäre. Er gab sich vielmehr als das, was er von Haus aus war, ein tüchtiger imagier nach französischem Zuschnitt, der noch ganz im gotischen Sinne dachte, wofür das Relief mit dem Drachenkampf des Ritters Georg, das für das Schloß Gaillon bestimmt war und nun im Louvre sich befindet, einen vollgültigen Beweis gibt. Es ist so mittelalterlich im Stil wie die frühesten Versuche Lorenzo Ghibertis und Filippo Brunelleschis; nur daß die beiden Florentiner im Sinne des Neuen sich schärfer ins Zeug legen und mit mehr Erfolg die Absichten des neuen Stiles erkannt haben. Bis zur Naivität primitiv, also gotisch treuherzig, hat Michel Colombe sein Marmorbild angelegt, wobei er in den Jahren 1508/09 kaum die Stufe des Benozzo Gozzoli erreicht hat. Man täte dem Tourainer Meister Unrecht, wenn man ihn als Herold der Renaissancekunst in Frankreich feiern wollte, denn er ist ein später Nachzügler einer gutgläubigen Korrektheit, der aus den Erfahrungen der beiden letzten Drittel des Zeitalters der Spätgotik soviel zu beherrschen gelernt hat, daß er dem Vertrauen seiner Besteller, die selbst im alten Fahrwasser dahinziehen, genügen kann. Niemand hat von den Dingen der neuen Zeit so wenig verstanden wie er, und wohl deshalb hat man dem Siebzigjährigen den Fiesolaner Scarpellino beigegeben; weil den Alten schon alle guten Geister zu verlassen begonnen hatten. Das gotische Erbe saß fest in den höfischen und kirchlichen Bauhütten, und auf allen Steinmetzplätzen Frankreichs war im Jahre 1510 noch kein geschulter Renaissancemeißel am Werk, wenn er nicht in der Hand eines Italieners sich befand. Die Gotik stand im vollen Spätsaft ihrer letzten Blüte. Nirgendwo

wird diese üppig wuchernde Triebkraft besser ausgenutzt als im Norden Frankreichs, wo der Seinestil in der Nähe ihrer Mündung, ehe er in das Meer der Vergessenheit eingeht, hochauf gestaut und beinahe künstlich zurückgehalten zu der Flammengotik sich entfaltet. Rouen ist der Schauplatz dieses rauschenden Finale und der Kardinal Georges d'Amboise der Beschützer dieser eigentlich normannischen Erscheinung, da er als Erzbischof von Rouen mit fürstlichem Ehrgeiz für sich, seine Kathedrale und die Stadt alle Künste spielen läßt. Schloß Gaillon an der Seine war seine Schöpfung, und wenn er Michel Colombe für die bildhauerischen Arbeiten am Schloß berief, so ist das wiederum ein Zeichen mehr, daß der Kardinal, der Protektor der flamboyanten Gotik, ihn als Mann nach seinem Sinn, also als konservative Figur schätzte. Einen reinblütigen Renaissancemeister nach Florentiner Muster hätte er nicht gebrauchen, wahrscheinlich gar nicht würdigen können. Er — und Michel Colombe auch nicht — waren keine Georgsritter, die den Drachen der alten Zeit zur Strecke gebracht hätten. Im Ornament freilich war man weitherzig und fand schon Gefallen an den Akanthusranken, Grotesken und Arabesken des neuen Stiles. Aber man ließ sie von italienischen Ornamentisten ausführen. Welch reizende Darstellung ist z. B. noch die Hubertusjagd über dem Kapelleneingang im Schloß Amboise! Sie mutet wie eine französische Romanze an oder eine legendarische Erzählung in breiter epischer Ausführlichkeit, die in mittelalterlichem Französisch noch ganz den Geist der hohen Kirchlichkeit vergangener Zeiten atmet. Also auch an der Loire war man um 1510 noch durchaus gotisch und konservativ. Die Provinz jedoch, in der sich die Spätblüte der Gotik am reichsten ausbreitet und als style flamboyant diesseits und jenseits des Kanals ihr Bestes einsetzt, ist wie gesagt die Normandie. Die Nähe der saftigen Gotik Flanderns mag dazu viel beigetragen haben. Die Unternehmungen, die der reiche Kardinal d'Amboise, der auch aus der Touraine gebürtig war, in Rouen an Hand nimmt, erfüllen noch heute mit Staunen. Die Hauptsorge galt dem großen Mittelportal der Kathedrale, das von 1507—14 von Roulland le Roux mit dem schwersten Ornamentwerk überkleidet wird. Da gewinnt die Plastik noch einmal weitesten Spielraum und erfährt eine Treibhauspflege, die ihr in diesem Maße nicht einmal in den großen Zeiten der Kathedralgotik zu Teil geworden war. Pierre des Aubeaulx ist der am meisten beschäftigte und offenbar auch tüchtigste imagier, der auf dem Bogenfelde des Mitteleinganges den Baum Jesse darstellt.

Abb. 202. Michel Colombe. Franz II., Herzog der Bretagne. Vom Grabmal in Nantes.

Man möchte glauben, daß der vielästige Wipfel der Spätgotik breiter auslade als das

Abb. 203. Michel Colombe. Marguerite de Foix. Vom Grabmal in Nantes.

Abb. 204. Michel Colombe. Allegorie der „Kraft". Vom Grabmal Herzogs Franz II. in Nantes.

schlanke und hohe Gewächs der Früh- und Hochgotik. Denn unter seinem breiten Schirm finden sich jetzt alle Aufgaben auch der weltlichen Baukunst zusammen.

Das zweite Großwerk ist das Stadthaus in Rouen. Es ist der Augenblick, wo die bürgerliche Gotik von dem für jedes städtische Bürgertum als Wahrzeichen geltenden Palais de Justice oder Gerichtshaus Besitz ergreift. Eine lange Gepflogenheit, Rat- und Stadthäuser mit dem kirchlichen Schmuckstil zu bedenken, war vorausgegangen und hatte allmählich die Kirchlichkeit des Stiles immer mehr verweltlicht, indem der Bauzweck nüchtern und rechnerisch in Entwurf und Aufbau zur Richtlinie gemacht wurde. Aber in dieser Spätgotik ist die Formwelt dem Profanbau so eng angepaßt, daß sie mit ihren Korbbögen, Tudorbögen, Kielbögen eine Sondergotik darstellt, in der auch Ornament, Maßwerk, Zierat ihre eigene Sprache angenommen haben. Die Bauplastik des Profanbaues ist etwas durchaus anderes als die Steinmetzenplastik in den kirchlichen Bauhütten. Ja der weltliche Zweig an dem Baum der Gotik hat sogar — in dieser Spätzeit — das frischere Grün und die farbigeren Blüten. Die weltliche Phantasie fühlt sich kecker, erfinderischer, wahrscheinlich auch weniger bevormundet und weniger durch Sitte und Formgerechtigkeit eingeschränkt als die kirchliche. Die letzten Gedankengänge der Gotik sind labyrinthisch. Sie sind noch immer durch die gleiche Klarheit der logischen Entwicklung bestimmt. Aber sie treiben eine solche Fülle und solche Überschüsse an lebensvollen Schmuckformen zu Tage, daß der geometrische Riß überall für das Auge überwuchert ist. Zudem haben sie von der Sichtbarkeit aller lebendig gewachsenen Form so viel in ihre Formen aufgenommen, wie nie zuvor. Deswegen paart sich der konservative Geist der Spätgotik mit dem allerjüngsten Stilwillen, nämlich dem naturalistischen. Selten sind Logik, Natursinn und eine beinahe orientalische Üppigkeit der Flächenornamentik — immer mit bewußter Ausnützung der Tiefe — einen solchen Bund eingegangen, wie es in der normannischen Sondergotik der Fall ist. Auf alles, was auch immer in Bau genommen wird, wirft sie ihre blütenschweren und dichtgeflochtenen Kränze.

Auch das dritte Hauptwerk, an dessen Vorbereitung der Kardinal und an dessen Vollendung seine Testamentsvollstrecker den regsten Anteil nehmen, ist von ihnen ganz überschüttet. Es

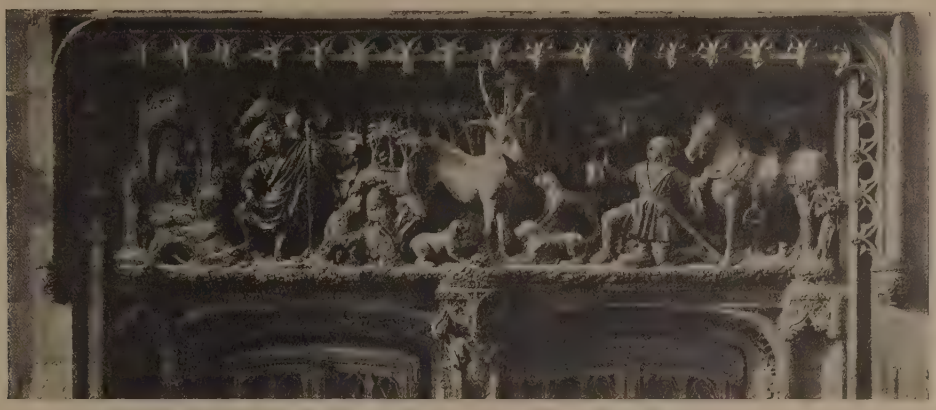


Abb. 205. Die Hubertusjagd. Türsturz über dem Eingang zur Kapelle des Schlosses Amboise.

ist sein Marmorgrab in der Kapelle der hl. Jungfrau in der Kathedrale von Rouen, das fünf Jahre nach seinem Tode, der 1510 eintrat, in Angriff genommen wurde. Das Filigranwerk dieser Feinarbeit mit dem Flimmerschimmer ungezählter kleiner Einzelformen verlangt eine ganz andere Aufnahme und Einstellung der Augen als irgend etwas der frühen Gotik oder der kommenden Renaissance. Denn hier ist die glatte Oberfläche der Wände und Flächen durch das efeudichte Nebeneinander von tausenderlei Zierwerk in Miniaturformaten zu einer im höchsten Maße malerischen Erscheinung geworden. Der glatte Kiel des gotischen Schiffes ist nach langer Fahrt in vielen und fremden Wässern von einem Wuchergewächs überzogen, das die scharfen Linien und glatten Wände seines Körpers entstellt hat, weil das Triebleben organischen Wachstums daran haftet. Die technischen Voraussetzungen an die Handfertigkeit der Steinmetzen, die solche Ziselierarbeit zu leisten hatten, sind ungeheure. Nur eine ausgesprochen kapitalistische Richtung der allgemeinen Verhältnisse kann eine solche Mühsal gutheißen oder gar fordern. Der leitende Baumeister Roulland le Roux ist infolgedessen auch am 6. Juli 1512 gewarnt worden, solchen Aufwand zu treiben und derartig überstiegene Forderungen an seine Steinmetzen und damit schließlich auch an die Kasse der Kirche zu stellen. Aber der Gang der Dinge war nicht mehr aufzuhalten, wenigstens nicht mit den sonst bewährten Verwaltungsmitteln. Eine stärkere Macht konnte hier allein Wandel schaffen. Sie trat auf, als der geistigen Bildung von Italien her eine neue Richtung gegeben wurde, die den Umschwung des Geschmackes und des Formensinnes nach sich zog. Einstweilen aber blieb die Gotik noch eine geraume Zeit im Vollgenuß ihrer alten Rechte. Bis weit in die dreißiger Jahre, z. B. an den langen Bilderreihen, die die steinernen Chorschranken der Kathedrale von Amiens an ihrem Oberrand zieren, steht die Gotik unversehrt — etwas sehr ins Kraut gewachsen — da. Diese späte Steinplastik übersetzt wortwörtlich aus der Malerei. Ihre Vorlagen scheinen Altartafeln und zwar aus flandrischen Kirchen. Die Geschichte Johannes des Täufers, die am Chor in Amiens von vielen Tafeln oder eigentlich Kastenbühnen abzulesen ist, hat in diesem Betracht — als plastisches Gemälde — nicht ihresgleichen. Die Kleinkunst der Buchmalerei konnte in Flandern, aber auch in der Picardie niemals ganz vergessen werden. Sie hat sich überall eingeschlichen, weil sie der Ausgang der Formvorstellung für Maler, Schnitzer, Steinhauer, Tonbildner, Erzgießer und jegliches künstlerische Handwerk war. Aus ihrem Kinderspielzeug haben

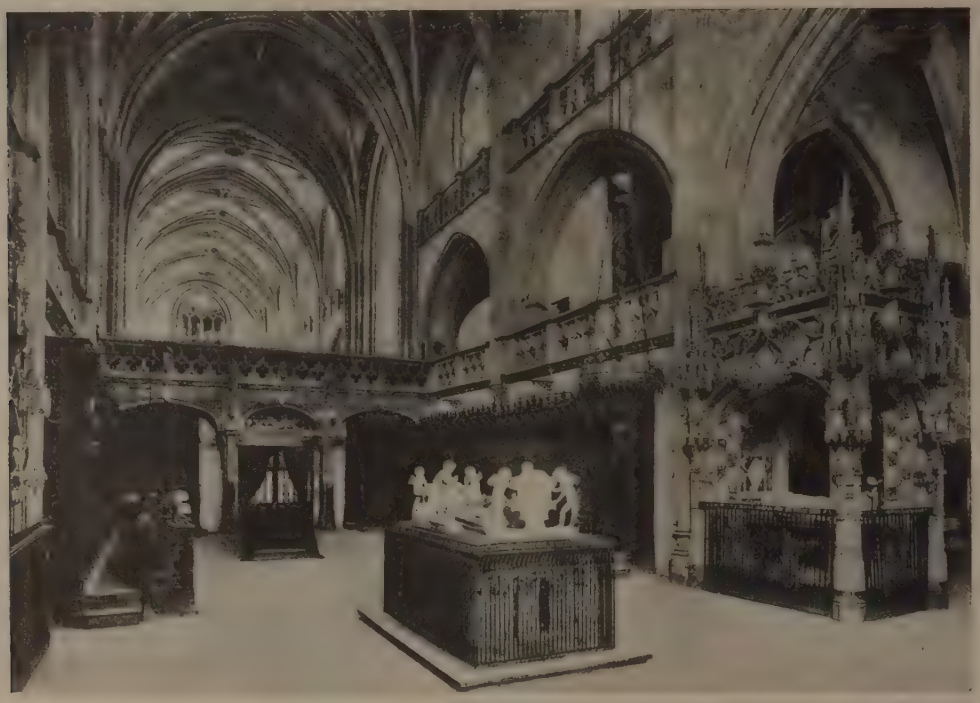
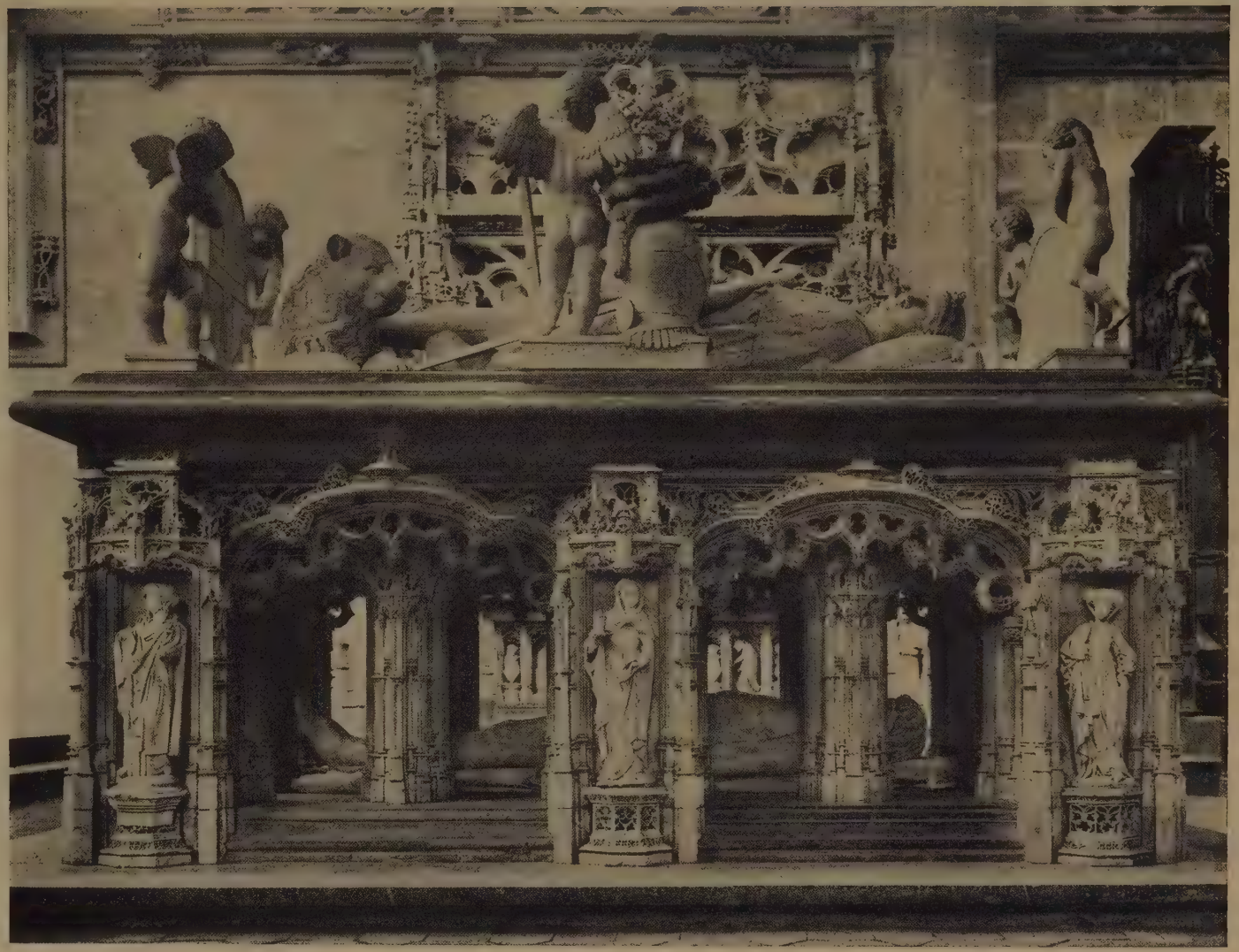


Abb. 206. Der Chor der Abteikirche Brou en Bresse.

selbst die Imagiers noch der dreißiger Jahre ihre Kartons zusammengestellt, die sie mit nicht geringer Meisterschaft in Stein übertrugen und dann kräftig bemalten. Arnold Boulin und Alexandre Huet scheinen die Hauptmeister dieser kirchlichen Puppenbühnen zu sein. Da die Erzbischöfe jetzt dem Prunk herzoglicher und königlicher Gräber nacheifern und wie in Saint-Denis, in Dijon, in Souvigny und Tours, auch in Rouen und Amiens, in Abbeville und Verneuil ihre Grabkapellen einrichten, so haben die Bildhauer alle Hände voll zu tun; ganz besonders jene, die die Technik des gotischen Stiles nicht bloß beherrschen, sondern durch Übersteigerung der virtuosen Handfertigkeit ihre Alabaster- und Marmorminiaturen als etwas nie Dagewesenes empfehlen können. Der Stil geht überall in formale und technische Kunststücke aus. Neue Gedanken tragen ihn nicht. Denn allerorten verlangt man das längst Gewohnte und immer Bewährte, aber in reicherem Ausmaß und in einer lebensfrischen Fassung, die ihre Motive keck vom Baume der Wirklichkeit pflückt. In nicht nur einem Betracht ist es eine Meistersingerei, die in der Spätzeit mittelalterlicher Kunstfertigkeit um sich greift, ein Vergleich, bei dem es nur in Einzelfällen auf die Beckmesserei abgesehen ist.

Ebenso wie die Normandie von der großen Blutader lebt, die aus Flandern die westeuropäische Kunst speist, tun es die Ostmarken Frankreichs, Savoyen und die Freigrafschaft. Deshalb begegnen wir in der Fürstenresidenz Bourg ähnlichen Erscheinungen wie in Rouen. Eine fürstliche Frau, die ein wehmütig-tragisches Geschick durch Geistesstärke und hohe Intelligenz überwand, war dazu bestimmt, das letzte Kleinod spätgotischer Bildnerei zu schaffen. Auch der Auftrag kann ein schöpferisches Element umfassen, nicht bloß die Ausführung. Mit echt weiblicher Geschäftigkeit hat sie Sorge dafür getragen, daß dies kostbare und formenreiche Lieb-



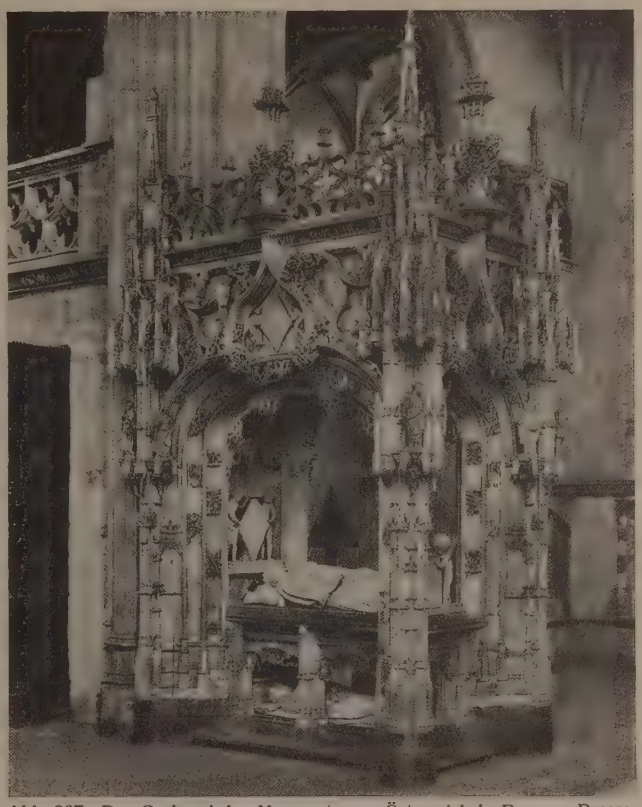


Abb. 207. Das Grabmal der Margarete von Österreich in Brou en Bresse.

lingswerk ihrer Verehrung und ihrer Trauer zugleich auf das Sorgsamste bis in die letzte Kleinigkeit ganz nach ihrem Willen ausgeführt wurde. Sie hat ihren Hausfrauensinn und ihre hohen staatsmännischen Gaben, ihre menschliche Klugheit und ihren Stolz als Erbin habsburgischer und burgundischer Größe, ihren Reichtum und ihre Macht, die durch die schwersten Wirrnisse der Politik angespannt waren, aufgeboten, um diesen Herzensschrein ihrer Frömmigkeit und Liebe, der kindlichen gegenüber der Mutter sowohl wie der frauenhaften zu ihrem schönen Gatten, so auszustatten und so mit ihrem eigenen Geist zu füllen, wie es ihre durch furchtbare Schicksale geängstigte Seele sie tun hieß. Die Gedächtniskirche in Brou bei Bourg, hart an der Grenze Savoyens und der Grafschaft Bresse, mittwegs zwischen Lyon und der Stadt Genf, ist samt dem zugehörigen Kloster im wahren Sinne des Wortes Frauenwerk. Eine französische Prinzessin, Margarete von Bourbon, hatte das Gelübde für einen Klosterbau getan, als sie ihrer Herzensnot um den schwer erkrankten Gatten Philipp, Grafen von Bresse, Herr werden wollte und für ihn Genesung erflehte. Das war im Jahre 1480 geschehen. Aber ehe noch der Bau fertig stand, entriß ihr der Tod ihren einzigen Sohn, Philibert den Schönen. Ihr eigener Schmerz wurde noch überboten durch den der Witwe ihres Sohnes, der Prinzessin Margarete von Österreich, die Kaiser Maximilian zum Vater hatte und Maria von Burgund, die Erbin burgundischer Reichtümer, zur Mutter. Sie war schon zum zweiten Male verwitwet und zählte noch keine fünfundzwanzig Jahre. Ihr erster Gatte, dem sie, kaum dem Mädchenalter entwachsen, sich hatte antrauen lassen müssen, war ein Prinz von Castilien, von dem sie ein totgeborenes Kind hatte. Alle Bitternis dieser ersten Ehe sollte in dem Glück mit dem zweiten Manne vergessen werden, dem sie mit Herz und Bewunderung ergeben war. Eine Jagd und ein übereiliger Trunk aus quellfrischem Wasser führte zum vorzeitigen Tode des Gatten. Ein grausames Schicksal machte ihrem Glück ein frühes Ende. Jedoch weit entfernt, sich niederbeugen zu lassen, fand sie in der Ausbildung ihrer kaum erkannten geistigen Fähigkeiten, wenn auch kein Genüge, so doch eine zukunftsvolle Aufgabe. Sie hatte späterhin, als sie in den Niederlanden, den Erblanden ihrer Mutter, für ihren Neffen Karl V. die Regentschaft führte, einen großen Schatz von Kenntnissen und Willenskräften nötig und fühlte sich den Pflichten, die auf ihre Schultern gelegt waren, gewachsen. Ihre Leistung

Abb. 208. Das Grabmal der Margarete von Österreich. Die Fürstin auf dem Totenbett und auf dem Paradebett.

in diesen Zeiten religiöser Kämpfe und Streitigkeiten — es war die Leistung einer Frau — wird von der Geschichte hoch anerkannt. Ihre Regentenpflichten hielten sie indes nicht ab, dem Gatten, um den sie trauerte und seiner Mutter im Kloster von Brou eine Gedächtnisstätte zu errichten. Ihr erster Wunsch und Versuch wendet sich wegen des Meisters nach Frankreich, wo in der Zusammenarbeit von Jean Perréal, dem Hofmaler König Renés des Guten, und dem tourainischen Bildhauer Michel Colombe soeben in Nantes in dem Grabe für Franz II., Herzog der Bretagne und Marguerite de Foix, seine Gemahlin, auch ein Frauenwerk entstanden war, denn Marguerite de Bretagne, die Königin und Gattin Ludwigs XII., war die Stifterin dieses Grabes. Da aber die Verhandlungen mit den Franzosen scheiterten, läßt sie sich einen flandrischen Meister aus Brüssel, den imagier und Bauleiter Loys van Boghem (geb. 1470) empfehlen, mit dem sie auch gut gefahren ist. Erst wird der Bau der Kirche zu Ende geführt, dann ein Plan für die Innenausstattung des Chores mit den Grabkapellen entworfen. Als der Chor abgeschlossen und mit Glasmalereien versehen war, wird Konrad Meit aus Worms berufen, die wichtigen Arbeiten an den Chorschranken, an den Gräbern und an der Grabnische vorzunehmen. Und obschon der pfälzische „tailleur d'images" oder Steinmetz mit dem groben und hartnäckigen flandrischen Bauleiter einen harten Stand hatte, kommt er doch mit seinem mühsamen Werke zu Ende, pünktlich und unbekrittelt durch die Fürstin und später auch von den Testamentsvollstreckern in Ehren entlassen.

Dieser deutsche Meister, der aus Worms stammte, hatte sich in Brüssel und in den Nieder-

Abb. 209. Psalmodierende Mönche vom Grabmal der Margarete von Bourbon in Brou en Bresse.

landen gebildet, wo er die niederländische Bauplastik des Wagenmakere und Keldermann in Brüssel und in Antwerpen die Altarschnitzerei und Kleinplastik beherrschen lernte und insofern ganz à la mode war, als er den neuvordringenden italienischen Geschmack mit seinem eigenen urgesunden Realismus auf eine Formel zu bringen verstand. In Brou nützt er das Gelernte mit einem hohen Sinn für das zierlich Monumentale geschickt aus. Das eigentlich Wichtigste an diesen Gräbern war ihm übergeben worden, nämlich die großen Figuren, sowohl unten in dem offenen Sarg, wie oben in der Schau auf der Bahre. Er war kontraktlich verpflichtet, eigenhändig „les visaiges, mains et les vifs" auszuführen, also Gesichter, Hände und alles Lebendig-Figürliche, ob groß oder klein. Seiner Herrin gefiel das Lebendige, und wie es ein anderer Arbeitsvertrag ausdrückt, wird sie auch Meister Konrad geheißen haben, seine Kunst aufs äußerste zu treiben und dem Leben so nahe wie möglich zu kommen, „au plus près du vif que faire se pourra". Auf das Lebensvolle kam es der Kunst dieser Zeit an. Mit einem bewundernswerten Feingefühl hat Meister Meit diesen Zauber des Lebens auch noch über die Toten gegossen. Er hatte das Leben auf der Schneide seines Meißels. Er breitete es aus über den Flaum der Haut, über die Ruhe der Schlafenden, über die Possierlichkeit seiner wehmütigen Putten, sogar über das moosartige Gekräusel der gotischen Krabben und der Wuchergebilde, zu denen die Rosen und Blumenknäufe sich unter seiner Hand ausgewachsen haben. Er kam, um einer gleichsam holzgeschnitzten Marmorplastik die Krone aufzusetzen. Denn was die flämische Kunst in der Holzschnitzerei zu einem erstaunlichen Reichtum ausgebildet hatte, die kleinfigurige Miniatur in großen Altarbauten, das ist hier in

Marmor übertragen. Die Natur der Flamen neigte nun einmal zur Kleinwelt und genügte diesem Triebe in der Buchmalerei wie in der Holzschnitzerei, schließlich auch in der Steinhauerei und in der Marmor- und Alabasterarbeit kleinsten Formates. Aber die Zwergwelt des Kleinen und Niedlichen verlangt nach dem Ameisengewimmel des Ungezählten; und die Verkleinerung der Bauornamentik auf den Maßstab der Kleinkunst erfordert den Feinschliff für das Stabwerk und das krause Filigran für das Zierwerk und für Beides das Haarscharfe und ganz Präzise. Die Sachlichkeit im ganz Kleinen wird zum Wunder. Spätzeiten eines Stiles, der im Aussterben ist, lieben die Fülle und das Erstaunliche der Handfertigkeit. Sie spielen mit dem Ungewöhnlichen. Davon besitzt die Kirche in Brou ein schönes Stück in dem Marmoraltar der Sieben Freuden der Maria, der schon vor der Ankunft des Konrad Meit an Ort und Stelle stand. Ihm war es bestimmt, in diese Wunderwelt des Kleinen den großen Zug hineinzubringen. Er tat es mit vollem Glück, indem er das Leben befragte und die sterbende Gotik in Frieden ließ, soweit das die formale Grammatik seinem Meißel erlaubte. Zudem fühlte er sich getragen von dem neugewonnenen Formenschatz der italienischen Steinplastik, die ihm überall dort aus der Verlegenheit half, wo ihn Natur und Gotik im Stiche ließen. Er weiß sich im Italienischen ebenso sicher wie im Flämischen, er beherrscht das Maß- und Stabwerk der Gotik mit gleicher Meisterschaft wie die glatte Körperlichkeit der Renaissance. Dabei darf nicht übersehen werden, daß er im Italienischen nichts mehr hält von der spröden Schärfe eines Mino da Fiesole oder Desiderio, sondern die saftige mürbe Fruchtreife der Form vor Augen hat, die die hohe Kunst von Rom bevorzugte. Seine Putten gehören einem blühenden Geschlecht an, das mehr zu Kraft und Kampf aufwachsen will als zum Saitenspiel himmlischer Engelchöre. Es ist eine heroische Myrmidonenschar, deren früheste Beispiele die Hand Michelangelos in die florentinische Plastik und der Pinsel des Andrea del Sarto in die Feierlichkeit der großen Altarmalerei eingeführt hat. Dieses kernige Kindervolk will es dem jungen Herakles gleichtun, wenn es sich mit den Waffen zu schaffen macht, die der stolze Herzog bei Lebzeiten im Kampfe trug.

Seit 1506 steht in der Liebfrauenkirche in Brügge Michelangelos Madonna mit dem Kinde in der blendenden Weiße carrarischen Marmors. Bei den Putten von Brou, die gewichtig und kindlich zugleich auf dem Katafalke ihr Wesen treiben, erhascht der Blick oft Bewegungen und Formen, die an den Bambino der Florentiner Madonna gemahnen, als wären sie Sprossen des gleichen Blutes. Sie tragen dieselbe Erdenschwere in ihren kindlichen Körpern und lassen einen verwandten Zug von nachdenklichem Ernste spüren — alles Beobachtungen, die in die Spätzeit von Florenz weisen, als der Frate und Meister Andrea am Werke waren. Konrad Meit liebt an seinen Geschöpfen die kraftgeschwellte Frühreife der Gliederchen, ebenso wie ihm an der gotischen Ornamentik die spätreife Herbstfülle wohlgefällig ist. Aus der Meerestiefe einer stillen Bucht, wo das Gotische in dem tropischen Hauche absterbender Müdigkeit schwillt und schwärt, zieht das Netz des Meisters niegesehene Wunder einer Lebewelt hervor, die tausendgliedrig sich bewegt, rollt und rankt. Er schüttet sie aus vor den weißen Leiberchen der Marmorkinder wie ein Spielzeug und freut sich an dem sicheren Griff und Tritt der Herkulesbrut, die sich gebärdet als wäre sie geboren Schlangen zu fassen und sie zu erwürgen. In jähem Wechsel der Stimmung läßt er sie dann Tränen vergießen, weil der Tod das Lebensvolle vor ihren Augen starr und still macht. Wie in der Grabkirche der Burgunder in Champmol die düsteren Mönche lamentieren, so schluchzen an dem Katafalke des Savoyischen Fürsten die weißen Putten südländischer Totenklage. Ihre Klage gilt aber auch, ohne daß sie es ahnen, der einst über ganz Frankreich hin blühenden Gotik, die dem Geiste des Mittelalters gelebt hatte. Hier ist ihr letztes Wunderwerk und ihr Grab.

In der klassischen Gotik der Kathedralbauten ist in Paris unter Ludwig dem Heiligen die

Sainte-Chapelle im Burgfrieden des königlichen Schlosses entstanden, ein höchstes Kleinod der linienklaren, reinen Formempfindung mittelalterlicher Kunst. In dem Abendschatten des ausgehenden Mittelalters leuchtet, vom letzten Strahl der gotischen Sonne getroffen, im Klosterfrieden der Benediktinerkirche von Saint-Nicolas-de-Tolentin in dem weltabgelegenen Brou die marmorschimmernde Wehmut der Gräber auf, die Margarete von Österreich für ihre französische Familie und sich selbst hat errichten lassen. Wie es der Werdegang der französischen Kunst notwendig machte, ist es die flandrische Schlußformel, die hier von einem brabantischen Baumeister und einem deutschen Steinschnitzer gehandhabt, das Finale zu der lebensvollen Geschichte der französischen Bildnerei mit einem vollen Klange und unübersehbarer Zierlichkeit des Kleinen und Süßen füllt. In der Breite des Chores hinter der reichen Chorschranke ist der Majestät des Todes ein Denkmal geweiht, das in jeder Einzelform das Leben kost und lieb hat, wie es die Toten getan, als sie noch der Freude des Daseins genossen und sich im höchsten Glück gefühlt hatten. Die Stifterin des hohen Werkes aber hat, durch die Pflicht ihrer Regentschaft abgehalten, die Kirche in Brou und die Gräber ihres Gatten, des feurigen und leidenschaftlichen Ritters und seiner Mutter, der bourbonischen Fürstin, nie gesehen. Im Frühjahr 1532 war alles fertig. Die Meister reisten ab.

Abb. 210. Verkündigung. Von dem Altar der sieben Freuden in der Abtei in Brou.

Heute steht dies edle Werk nicht weit von der Grenze, wo der französische Boden aufhört. Wieviel hat ein ganzes Jahrhundert lang dieser Ostrand des französischen Königreiches der Kunst und dem Schönheitsgefühl seiner Fürsten und Regierenden gegeben, die im Gebiete der Loire und Seine ihre Schlösser hatten! Die gotische Kathedralherrlichkeit hatte ihren stolzen Lebenswillen ausgehaucht. Was von ihr übrig war, ruhte im Herzen von Frankreich, wie in einer Kartause. Aber die Stimmen und Worte, die man hier hörte und die frischen Kränze der An-

dacht, die man aus dem Lebenstag der neuen Geschlechter hier niederlegte, stammen aus den Gebieten des Ostens und werden wie ein Gebot der Pflicht hier dargebracht. Denn die Meinung war, wenigstens so lange als der Boden Frankreichs noch frei war von der neuen italienischen Mode, daß die Kunst der Kreuzzüge und der mächtigen Kathedralen immer noch lebe. Wohl lebte sie noch in einer seltsamen Spätform. Aber die Lebensbedingungen sind hier andere geworden.

Die Plastik des 16. Jahrhunderts.

Wie anders schauen die Könige und Fürsten in den Bildnissen der Renaissance aus, als in den Porträten, die die Maler der ausgehenden Gotik — selbst wenn es so hervorragende Meister waren wie Jean Fouquet und Nicolas Froment — von ihnen hinterlassen haben. Die still verhaltenen und schwersinnig belasteten Gestalten Karls VII. oder des Königs René, sogar die straffere Männlichkeit Philipps des Guten, des Burgunderherzogs, erwecken nicht die Vorstellung mächtiger Herrscher, deren Zepter über große Länder gebot. Eine bürgerliche Schlichtheit liegt selbst auf dem Hermelin, der ihre Schultern schmückt. Wo aber solche Abzeichen der Würde fehlen und die Tracht der Zeit, schwere dickgefütterte Wämse und lange mantelartige Röcke getragen werden, die nur daran denken lassen, daß sie als Schutz gegen Klima und Zimmerkälte dienen, ist es kaum möglich, in diesen dickblütigen Köpfen und verschlossenen Gesichtern die Träger irdischer Macht zu erkennen. Nur die nach mittelalterlichem Brauche überall angebrachten heraldischen Wappen und Kennzeichen geben Aufschluß und führen den Dargestellten in die hohe Sphäre von Respekt und Würde, die weder der Maler noch sie selbst sich hätten geben können. Karl VII., der König und Jouvenel des Ursins, ein Reichgewordener, atmen nicht nur die gleiche Luft, sondern sind vom gleichen Schlage, wenn auch nicht vom gleichen Blut. Beim Durchblättern der großen Bilderbücher, die Vrelant, Le Tavernier und besonders de Mazerolles mit allen Vorgängen und Anlässen des höfischen Lebens angefüllt haben, fällt es auf, wie wenig die Majestät des Königs durch äußere Merkmale hervorgehoben ist, ja daß sie oft genug in den Figurenscharen unerkannt verschwindet. Noch fehlt der weite Abstand um die Person des Kronträgers herum. Nur an der Menge der Gefolgsleute, die als Herolde, Pagen, Kammerherren, Offiziere und Ritter den König einrahmen, ist er unfehlbar kenntlich. Auch für den Maler ist die Heraldik wichtiger als die Porträtkunst. Bürgerlich ungelenk und gleichgültig gegen die Vornehmheit, die auch der Alltag von dem Fürsten erwartet, sind diese Herrscher Leute wie die anderen auch; ja es kann ganz unbekümmert ihres hohen Ranges geschehen, daß selbst die Natur und die Kunst obendrein ihnen die Hoheit versagen, zu der sie durch ihre Geburt bestimmt waren. Ludwig XI. fühlte sich nur in abgetragenen und schäbigen Kleidern wohl, mischte sich gern unter das gewöhnliche Volk und war in einer wüsten Taverne mehr bei sich als in den Gemächern des Königsschlosses.

Seit Ludwig XII. und Franz I. ist es anders. Die königliche Person steht nun in einer höheren Welt; sie ist von einer anderen Haltung und schaut nicht mehr um sich, sondern von oben herab. Die Kleidung unterstützt den Eindruck einer jede Lage beherrschenden Sicherheit des Auftretens, das indessen nicht einer temperamentvollen Gewandtheit entbehrt. Die Würde wird nicht zur Bürde. Sie betont nur jede Bewegung und beherrscht auch das lebhafte Mienenspiel. In enganliegenden Beinkleidern mit aufgebauschten Puffschößen steht der schlanke Körper

Abb. 211. Chartres, Kathedrale. Steinbilder an den Chorschranken. Die Geschichte der Maria.

unbehindert und frei für jede Bewegung, die durch Sitte und eigenen Impuls zu einer gesuchten Anmut und Koketterie herausgefordert wird. Über dem flatternden Schulterkragen, einer seidenen Mantille, die an sich schon ein Protest gegen jede steifleinene Starrheit ist, sitzt der Kopf, auf dessen Gesicht Witz und Verbindlichkeit in hellen Lichtern aufblitzen. Die burgunderschwere Gedunsenheit der Tafelkönige und Becherhelden — man ließ sich sogar mit dem roten Weinglase in der Hand malen — ist überwunden. Die Weine der Touraine beschleunigen aber belasten nicht das Blut. Am Hofe in Tours und später in den Loireschlössern ist der neue Fürstentypus entwickelt worden. Es hängt mit diesem sozusagen persönlichen Modewechsel, den der König für sich selbst vornahm, zusammen, daß die höchste Schicht der Gesellschaft um den Hof herum, die Feudalherren, Ritter und eleganten Damen die Scheidung zwischen ihrer Sphäre und der aller tieferen Schichten strenger durchführten, als es bislang Brauch war. Das geht aus den erzählerischen Werken der Literatur hervor, noch deutlicher aber aus der inneren Einrichtung

Abb. 212. Chartres, Kathedrale. Steinbilder an den Chorschranken. Das Leiden Christi.

der Schlösser mit ihren Galerien, Zimmerfolgen und Tafelräumen, in denen der patriarchalische Zusammenhang des königlichen Hofes alter Zeit auseinandergefallen war und einer strenggegliederten Rangabstufung neuerer Zeit den nötigen Rahmen gab. Mit dem wortschwallüberschüttenden Bombast der alten Ritterromane verschwand auch die Frauenhuldigung in der gezierten und blumenreichen Art aus der Zeit des Rosenromans und machte der neuen Galanterie Platz, die, in ihrem Endziel nicht minder kühn, keckere Formen der Höflichkeit fand. Ein neues Ideal adretter, spitzer, scharfer Bestimmtheit ist eingezogen und verlangt sein Recht, im Ballsaal, auf dem Turnierplatz und natürlich auch in der Kunst, die sich beeilt, all diese Wandlungen in ihrem Spiegel aufzufangen.

Abb. 213. Dijon, Museum. Steinaltar aus der Kirche Saint-Pierre in Dijon.

Mehr noch als in dem vergangenen Jahrhundert profaner Bürgerlichkeit ist mit Beginn der Renaissance und all ihren neuen Moden und Gepflogenheiten Hof und Adel auf dem ganzen Gebiet künstlerischer Tätigkeit bestimmend. Alle Aufträge großen Stiles gehen von diesem höchsten Range des weltlichen Lebens aus. Die Kirche tritt mehr zurück als irgendwann vorher. Schon in der Zeit der blühenden Buchmalerei realistischen Zuschnittes hatte die Kirche nur den Vorwand und liturgischen oder legendären Stoff für die Kunst geliefert, ohne als Mäcen hervorzutreten. Dieser Zustand hält an, ja er tritt jetzt noch schärfer hervor, da Kirchenbau und Kirchenausstattung im 16. Jahrhundert in Frankreich zu den ganz außergewöhnlichen Dingen gehören, was bei Staat und Volk auf ein Verhalten schließen läßt, das als Gleichgültigkeit, wenn nicht Gegnerschaft gegen die Kirche gedeutet werden könnte. Wenn dem auch nicht so war, so ist dennoch nur eine einzige, allerdings sehr beliebte Form der reichen Verschönerung des Kircheninnern im Schwange. Das ist die Bekleidung der Chorschranken im Umgange mit lang ausgesponnenen Darstellungen in Steinrelief, wie etwa in Amiens und Chartres, wo sich in der Erzählungsart und in der vielfigurigen Überfüllung der kleinen Szenen auch wieder Zugeständnisse an die Schaulust und die Neigung zum Gepränge als rein bürgerliche Züge in der Kirchenkunst wahrnehmen lassen. Unverkennbar will sich das Presbyterium vom Gemeinderaum schärfer trennen und Schranken gegen die Weltlichkeit aufrichten, wie es in noch höherem Maße in Spanien geschieht. Auch in Frankreich ist jetzt auffallend beliebt die Aufrichtung von hohen Chorgittern gegen das Schiff und den Gemeinderaum hin, doch bestehen sie hier noch nicht aus Schmiedeeisen und Erzguß, sondern sind Steinwände, die den üppigen Flor der Wucherornamentik in spätgotischen Formen tragen. Albi in Südfrankreich, Troyes, Brou en Bresse, Rouen, Saint-Germain-l'Auxerrois in Paris, auch Kirchen in der Bretagne weisen sehr beredsame Beispiele auf.

Abb. 214. Die heilige Margarete vom rétable de la Tarasque in Aix.

Im allgemeinen besitzt Frankreich die gleichen Möbel der Kirchenausstattung wie die Nachbarländer. Nur der holzgeschnitzte große Wandelaltar fehlt, wie er am Niederrhein und im Gebiete der Hansa heimisch ist, um von allen anderen Gebieten zu schweigen, wo er zu den Prachtstücken der kirchlichen Kunst gehört. Aber dafür hat die französische Kirche den „rétable" in Stein. Er ist wohl über das Gesamtgebiet der französischen Kirchenplastik verbreitet und kommt in zahlreichen Formen vor, für die um die Jahrhundertwende gelegentlich auch italienische Steinmetzen herangezogen wurden. Der Steinaltar als solcher stammt aus der französischen Plastik und ist kein eingeführtes Fremdgut. Deswegen hat auch jeder Landesteil und jede Werkstatt die Gelegenheit benutzt, alles nach eigenem Willen und ohne maßgebendes Vorbild auszuführen. Die Beispiele aus Dijon und Aix beweisen die Verschiedenartigkeit der Lösung, die fast jedesmal anders ausfällt.

Je weniger aber die kirchliche Baukunst an neue Unternehmungen herantrat, desto bedenklicher war die Daseinsmöglichkeit für die Bildnerei, die zwei bis drei Jahrhunderte lang zu allermeist von der Kirche gelebt hatte. Der Privatmann erwartet von ihr nur kleine Gaben, die weltlichen Korporationen, Städte, Gemeinden, Zünfte gehen an Steinarbeiten und selbst an Holzschnitzereien größeren Ausmaßes nicht so leicht heran, da sie zu kostspielig sind. Italien, die eigentliche Heimat aller Künste des Meißels und der Steinbildnerei jeglicher Art, hat allerdings keine große Zeitspanne erlebt, in der Meißel und Schlegel hätten so ruhen müssen, wie das in Frankreich geschah, als die Kirchenplastik arbeitslos und müde wurde. Ein Tiefstand wird erreicht, als der humanistische Geist und seine literarischen Erzeugnisse, oft der kecksten Dreistigkeit, die Kirchlichkeit gotischen Stils aus dem öffentlichen Bewußtsein verdrängen. Jedoch mehr noch als der Humanismus ist die gewaltig ins Kraut geschossene Feudalwirtschaft der Grund, daß die Schlösser der Herzöge und Grafen überall ein mehr oder weniger starker Magnetberg für allerlei Kunstanlagen werden, wozu auch schöne Steinarbeiten an Gesimsen, Portalen und Fensterrahmen gehören, daß vor allem in der Schloßkapelle oder in der Hofkirche wie in Souvigny und Solesmes, in Mehun-sur-Yèvre, in Pierrefonds und Gaillon, später in den Loirebauten die Fürstenhand der verwaisten Kunst der Imagiers die Türe öffnet. Die großen Stadt- und Kathedralkirchen kamen dabei zu kurz, Klosterbauten wurden selten, die Bischofskirchen sahen sich meist auf die Freigebigkeit der Bischöfe und ihrer Parochien angewiesen. Große Anlagen fehlen. Das alte Kathedralsystem der Kirchenausstattung wird gewissermaßen durch die Privatwirtschaft verdrängt, die entweder mit fürstlichem Reichtum die eigene Schloßkirche ausstattet oder mit dem Gelde der Bank- und Kaufmannsgewinne Kapellen in den Großkirchen mit plastischem Schmuckwerk beschenkt.

Da war es der im Religiösen tief verwurzelte Gräber- und Totenkultus, der die Plastik rief; und sie rief zu ganz gewaltigen Unternehmungen, die durch die Großartigkeit des Entwurfes, die Kostbarkeit der Ausführung und die lebensvolle Ausnützung der geistigen und künstlerischen Kräfte der neuen Zeit diese Werke der Plastik zu einem in der Welt vielbewunderten Ruhmestitel machten. Die neue Zeit ringt sich aus dem furchtbaren Kampfe der religiösen Gewalten und der weltlichen Bildungsmächte empor. Die religiös-kirchlichen Ziele waren auf eine alles umfassende Einheit des Geistes gerichtet; die weltlichen und humanistischen Bildungsmächte drängten auf eine Absonderung der nationalen Einheiten hin und trennten überall dort, wo die Kirche gebunden hatte. Immer bewußter stellte sich neben den zu frühest erwachten Sinn italienischer Geistigkeit auch der französische als eine selbständige und eigenartige Einheit. Im Bereiche der Kunst machen sich diese bewußt nationalen Strebungen am besten bemerkbar. Nur nehmen an ihnen nicht alle Kunstarten gleich stark und sicher teil. Die Plastik hatte gegenüber der Malerei den Vorsprung. Sie ist von dem eigentlich französischen Geiste früher ergriffen worden, dazu kam, daß sie im Zeitalter der Renaissance die bevorzugte Kunst gewesen ist. Sie hat am schnellsten ihren Formenkanon nach dem Renaissancemodell der italienischen Kunst umgebildet und war zu einem Zeitpunkte schon bewußt französisch, national gefestigt und von innen heraus modernisiert und zeitgemäß klassisch, als die Malerei noch an Fouquet ein Richtmaß ihrer Ziele zu haben glaubte, ohne indessen die Fühlung mit den religiösen Strömungen der Zeit ganz zu verlieren. Die Plastik hat den Vorsprung gewonnen, weil eine seltsame Erregung der Geister, die von der Kirche geleitet wird, sich verängstigt vom Leben abkehrt und dem Gedanken an Tod und Vergänglichkeit zuwendet. Die Schreckbilder dieser Angst vor Augen zu rücken, wird Aufgabe der Kunst, wobei die Phantasie sich der plastischen Gestaltungsmittel am liebsten bediente. Mit erbarmungslosen Zerrbildern des Vergehens und Verwesens greift sie den Menschen ans Herz und weckt ihr Gewissen durch das alte Wort „memento mori". Durch den Inhalt ihrer Darstellungen, der zeitgemäß die alte Lehre von der vanitas vanitatum auffrischt, gewinnt sie eine neue Macht über die Gemüter und läßt ihre Drohworte und Klagen ebenso im Königspalast wie an den Friedhofsmauern der Stadtkirchen vernehmen, wo die Totentanzmalereien den Gedanken in volkstümlicher Derbheit vorführen. Aus dem Kultus des Todes gewinnt sie neues Leben.

Vom Sinne des Todes denkt jede Religion, jedes Volk, jede Kultur und jede Generation anders. Die Bestattung in den Katakomben deutet den Sinn des Lebens und die Hoffnung auf das Jenseits anders als diese Zeit der französischen Renaissance, die auf dem Katafalk die nackten Leichen ohne Sarg und Hülle aufbahrt, wie es die Parsen tun, die die Leichen auf den Turm des Schweigens bringen und sie den Geiern überlassen. Geschieht es auch nur in effigie — genug, daß keine Scheu empfunden wird, königliche Leichname in ehelicher Gemeinschaft Leib an Leib, totenstarr und den Blicken preisgegeben, nebeneinander auszustrecken und zur Schau zu stellen.

Nach dem beherzten Eintritt in die Liebesgärten des Lebens, den die europäische Gesellschaft zu Beginn des 15. Jahrhunderts getan hatte, war ein neuer Geist über sie gekommen. Die menschliche Natur mag wohl so ziemlich die gleiche bleiben, ob die Seele spiritualistisch das Jenseits erstrebt oder materialistisch das Diesseits als den festen Boden unter den Füßen behält. Es ist aber für die Kunst nicht gleichgültig, ob die ganz diesseitige Neugierde des Menschen im Bilde alles nur auf Echtheit prüft und mit dem Wirklichen in Vergleich setzt, also erdhaft an dem Sichtbaren und Greifbaren hängt, oder ob sie die Dinge der lebendigen Wirklichkeit nur als Symbole nimmt, als die Gefäße übergeordneter Begriffe und göttlicher Offenbarungen betrachtet, also sie innerlich und geistig auffaßt. Dieses irdische Jahrhundert, das 15. Jahrhundert —

im Gegensatz zum saeculum seraphicum, das die Dreiheit Franziskus, Giotto und Simone hervorgebracht hat — das saeculum profanum war dem Leben und dem Tatsächlichen hörig geworden. Da wird gegen Ende des Jahrhunderts und ganz besonders in Frankreich der Gedanke an den Tod auf jede Wand gemalt, in jedes Buch gesetzt, in den Predigten katechisiert und von der Kunst in Bild und Stein zu einem grausigen Dasein ins Leben gerufen, eigentlich wiedererweckt. Denn seit die Kirche besteht, galt das Memento mori als die erste Pflicht für den arbeitenden, schaffenden und genießenden Menschen, mochte er was auch immer beginnen.

Eine nicht immer heroisch wirkende und noch weniger immer künstlerisch unbedenkliche Sorge setzt ein um das, was nach dem Tode kommt. Alles Sinnen und Trachten geht über den Tod hinaus. Nicht bloß aus Ruhmsucht, die die Kürze des Lebens durch Anweisungen auf das Kapital der Ewigkeit verlängern möchte, sondern oft genug aus der bangen Angst um das Schicksal der leiblichen Reste, die der Verblichene zurückläßt, dann aus dynastischen Gründen, aus Gewohnheit und nach altem Brauch, der nur stärker im Schwange war, und weil es der Lebende liebt mit dem Tode zu spielen, beschäftigt man sich schon bei Lebzeiten mit dem Grabdenkmal, lange bevor die Stunde gekommen ist, es zu beziehen. Nicht selten ist diese Angelegenheit zu einem rührenden Roman geworden, wenn fromme Frauen als Witwen für ihren Gatten und wohl auch für sich selbst die Kunst eines Steinschneiders oder gar eines Baukundigen in Anspruch nehmen, um ein Mausoleum zu errichten, wie es der Bauer tut, der sich sein Altenteil zimmern läßt, ehe er genötigt wird, den Hof zu verlassen. Oft auch ist die „Tragödie des Denkmals", wie bei dem großen römischen Künstler, ein Schicksal geworden sowohl für die Meister, die daran beschäftigt waren und ihre besten Jahre daran setzten, als auch für die Besteller, die manchmal ein ganzes Leben lang ihre Kassen erschöpfen und als der Tod sie narrt, ihr Haus noch nicht fertig finden. Diese geschäftige, prahlerische, dem Tod ins Gesicht lachende Angelegenheitlichkeit um Grabstatt und Grabmal, mit dem ausgesprochenen Mißtrauen gegen Erben und Nachfahren, ist der Hintergrund, von dem sich manche hochbegabte Künstlerpersönlichkeit abhebt. Wäre die Folge der Grabmäler nicht, so sähe sich die französische Kunstgeschichte um das lebensvollste Kapitel der Renaissance beraubt. Ja der Satz läßt sich verfechten, daß die Wiege des französischen Klassizismus an dem Grabe der Valois und ihrer weitverzweigten Familie stand. Und wie es der Ehrgeiz und die Sucht nach Neuem und Größerem mit sich bringt — die Gräber immer reicher, höher und umfänglicher zu machen und ihnen die Pracht zu leihen, die dem Ansehen des Hauses entspricht, war ein Stachel im Fleische des Lebenden. Im Hause des Lebens waltet die Sorge um das Totenhaus. Von der Tafel des Genusses geht der Weg in die Pracht des Marmorbaues, wo dem Tode seine Schrecken genommen sind. Der Künstler tut mit, denn der Schritt zu mehr und immer mehr ist der natürliche für die Erfinder, die darauf bedacht sind, den Großen das in die Hand zu spielen, was sie als Sinnbild ihrer innersten Gedanken in fester Form sehen möchten, ohne es von sich aus gestalten zu können. Als nun die Gewißheit immer näher rückte, daß der Familie der Valois die Todesstunde drohe und ihr Aussterben unumgänglich schien, vergrößern sich die Pläne und die Ausgaben für diese Zeugen ihrer Macht und Menschlichkeit immer mehr. Dabei gewinnt es dieses Geschlecht, das den realistischen Sinn für das Leibhaftige von der Spätgotik ererbt hatte und von der italienischen Renaissance sich wieder auffrischen ließ, nicht über sich, ein beherztes Valet zu sagen. Noch im Tode möchte es das Wangenrot und den Augenglanz aus der Hand der Kunst entgegennehmen, und nicht selten verpflichtet es in den Kontrakten den Steinschneider, den Toten in der Blüte seiner Jahre darzustellen und so schön als möglich. Natürlich fehlt — bei dem Widerspruchsgeist der Rasse — auch der Gegenbefehl nicht, den Toten so wiederzugeben, wie er drei Jahre nach seiner Sterbe-

stunde erscheinen müsse, woraus das Denkmal des René de Châlons, Grafen von Nassau, mit dem Totengerippe, den klunkernden Flechsen und der aufgebrochenen Bauchdecke entstanden ist. Mit grausigem Hohne läßt Ligier Richier das Skelett den Arm erheben und dem Himmel das treue Herz darreichen. Selbstverständlich bedurfte dieser grauenhafte und schauervolle Umgang mit dem Tode eines Ausgleiches. Das Grabmal ist nach gotischer Auffassung gleichsam das Totenbett in Permanenz. Der Realistik dieser Zeit ist das nicht genug. Daraus ist wohl der Vorschlag entstanden, es nicht bewenden zu lassen bei dem Todesschlaf und mit dem schrecklichen Ergebnis des letzten Stündleins, sondern ein Bild der Lebenden als Gegengewicht dazuzufügen, und das konnte wohl kaum besser geschehen als dadurch, daß man, wie die Kirche es lehrte, das Leben darstellte als eine Vorbereitung auf den Tod. Wie es die Ars moriendi, die in aller Händen war und immer neue Auflagen und neue Fassungen durchmachte, empfiehlt, ist das Gebet die sicherste Gewähr für das Seelenheil. Die Toten werden am Betschemel gezeigt, knieend, betend, ein Stundenbuch vor sich, in Vorbereitung auf das letzte Ende. Damit kam auch die Kirche zu ihrem Rechte. Sie war es, die die Totentanzbilder gutgeheißen hatte, für die sie Beinhäuser und Friedhofsmauern freigab. Sie war es, die die genießende Menschheit mit dem Zügel der Todesfurcht in der Hand hielt, bis sie von einer höheren Gewalt und Gnade in Empfang genommen wurde.

Abb. 215. Der Tod. Paris, Louvre. Vom Friedhof des Innocents.

An der Richtungslinie, die durch die Geschichte des Grabmals festgelegt ist, entfaltet sich die französische Großplastik der Renaissance und damit die Meisterschaft ihrer führenden Bildhauer. Nachdem Michel Colombe die Augen geschlossen hatte, übernehmen die Aufgabe des Grabmales Jean Goujon, Pierre Bontemps und Germain Pilon.

Um den verschränkten und verwickelten Gang zu verfolgen, empfiehlt es sich, schematisch die Haupttypen und die Hauptkünstler in einer Übersicht darzustellen.

Bei dem Studium dieses Planes gilt es festzuhalten, daß zwei Grundtypen zu unterscheiden sind. Einmal das Tumbagrab, erst einfach als Sarkophag, als Sargtrog mit Deckplatte verwendet. Auf ihr liegt der Beter. Später ist dieser knieend dargestellt. Der zweite Typus ist das Totenhaus, ein Steinbau mit der Gruft im Sockelteil und den Betern auf der offenen Plattform darüber.

Der Tumbatyp wird gegen Ende der Entwicklung mit einem Baldachin überhöht wie z. B. in Brou; der Mausoleumstyp gewinnt immer mehr das Ansehen einer architektonischen Leistung,

bei der das Figürliche hinter dem Haupteindruck des Bauwerkes zurücktritt oder ihm vorsichtig angepaßt wird. Germain Pilon sagt mit dem Grabe Heinrichs II. das letzte Wort.

In dem folgenden Skizzenplan sind nur einige wichtige und bekannte Hauptbeispiele angeführt. Die zahlreichen Varianten dieser Grundtypen sind nicht berücksichtigt, ebensowenig die zahlreichen Beispiele, in denen sich die Typen vermischen und gegenseitig ergänzen. Vorausgesetzt ist der gotische Tumbatyp, der in Saint-Denis zahlreich vertreten ist und in Kathedralen und älteren Kirchen überall begegnet.

I. Das einfache Tumbagrab:

a) Mit dem liegenden Beter:

1. Franz II., Herzog der Bretagne und Herzogin Marguerite, von Michel Colombe, der 1512 stirbt. Nantes.
2. Louis Poncher, † 1521, und seine Gattin Roberte Legendre, † 1520, von Guillaume Regnault, dem Neffen und Erben des Michel Colombe; früher in Sens, jetzt im Louvre.
3. Das Grab Les Bastarnay (zu dritt). Montrésor, Touraine.
4. Grab der Eltern des Tristan de Salazar, ungefähr 1515. Sens.
5. Das Grab der Kinder Karls VIII. in der Kathedrale von Tours.
6. Das Nischengrab von Raoul de Lannoy und seiner Gattin Jeanne de Foix in Folleville (Somme).
7. Das Grab des Philibert le Beau in Brou, von 1526 an.
8. Das Grab der Margarete von Österreich in Brou, bis 1536.

b) Mit dem knieenden Beter.

Freigrab: Das Grab Karls VIII., † 1495, von Guido Mazzoni, in Saint-Denis (zerstört); von 1497 an.

Wandgrab: Das Grab der Kardinäle von Amboise in Rouen, 1520/21 und 1546/47.

II. Das Totenhaus.

Unten in der offenen Gruftkammer die Toten („les gisants" oder „les transis" = die Hinübergegangenen), oben auf der Deckplatte die knieenden Beter („les vifs").

1. Ludwig XII. und seine Gemahlin Anne de Bretagne in Saint-Denis, von Jean Juste in Tours, Schöpfer des Typus; 1514/15.
2. Franz I. und die Königin Claudia mit ihren drei Kindern, dem Dauphin, seinem Bruder Charles d'Orléans und der Prinzessin Charlotte. Von Philibert De l'Orme und Pierre Bontemps, 1548/49. Nach der Überlieferung soll auch Jean Goujon daran Teil haben. Davon berichten die Urkunden allerdings nichts, wohl aber, in späteren Jahren, von einer Zahlung an Germain Pilon (1563).
3. Heinrich II., † 1559, und Katharina Medici. Unten die Toten, oben die Beter. An den Ecken in Bronze die Tugenden. Das Bauliche wahrscheinlich von Pierre Lescot. Das Figürliche von Germain Pilon, der von 1565—70 an dem Grabe beschäftigt ist. Von ihm die beiden Toten in Lage und die Beter im Knieen.

Der erste Meister, der über den gotischen Sargtrog, den auch Klaus Sluter noch beibehält, zu einer reicheren und belebteren Form überzugehen versucht, ist Michel Colombe in Nantes. Er stellt insofern einen neuen Typus auf, als er die Tumba allein nicht für hinlänglich hält, um der Aufgabe eines Fürstengrabes zu genügen. Er postiert an den vier Ecken des Sarkophages in überlebensgroßen Figuren vier Tugenden als Repräsentanten der christlichen und kirchlichen Korrektheit, die das Leben des Toten ausgezeichnet haben soll. Früher begegnet man den Tugenden in Kleinformat an der Tumba selbst, wo sie in Relief, sitzend und mit einem Attribut beschäftigt,

Abb. 216. Jean Juste. Das Grabmal Ludwigs XII. und der Anna von Bretagne. 1517—1531. Abteikirche von Saint-Denis.

dargestellt sind. Durch Michel Colombe erhalten sie aber gewissermaßen das Ehrenamt einer Totenwache. Ihre Gegenwart hat also einen Doppelsinn. Nachdem sie einmal aus ihren Nischen und von ihren Thrönchen ins Freie getreten sind, bleiben sie bei diesem Wächteramt; anfangs aufrecht stehend, später, als die italienische Galanterie und die Vorliebe für geschwungene Übergangslinien an den Ecken zu Recht gekommen ist, in anmutigem Sitz. Sie haben auf dem Sockel der Grabkammer Platz genommen, lyrisch psalmodierend, den Blick nach oben gerichtet. So ist es bei dem Grabe Ludwigs XII. und der Anne de Bretagne, das Jean Juste für Saint-Denis geschaffen hat. Hier begegnen wir zum ersten Male dem echt französischen Typus des Grabgehäuses, das hinter einer offenen Bogenarkade die aufgebahrten nackten Leichen der „Hinübergegangenen" zeigt oder eigentlich nur im Halbdunkel sehen läßt und auf der Deckplatte, gleichsam auf einer Plattform, das knieende Königspaar vor den Betpulten trägt, die Lebenden in Andacht.

Erst 1531 ist das Grabmal von Franz I. abgenommen und bezahlt worden, also 16 Jahre

nach dem Tode des Königs. Die italienischen Schlachten und der unfreiwillige Aufenthalt des Herrschers in Madrid liegen dazwischen. Sowie er wieder frei ist, geht er mit allem Eifer an die Erfüllung einer Pflicht, an die er sich längst gebunden fühlte, denn Jean Juste, der Bildhauer hatte den Auftrag zum Grabmal schon 1514 oder 1515 erhalten und war inzwischen wohl mit den Hauptsachen fertig geworden.

Jean Juste hat also als Erfinder dieses Typus zu gelten, wenigstens ist er es, der ihn zuerst für ein Fürstengrab einführt und damit die Slutersche Tradition ganz verläßt. Hinter dem französischen Meister Juste versteckt sich der Abkömmling einer florentinischen Familie Giusto, die schon in der zweiten Generation ihren Wohnsitz in Tours hatte. Es wird auch von niemandem bestritten, daß der Unterbau des Grabes und wohl auch die vier Ecktugenden samt den Aposteln unter den Bogen stark italienische Schulung verraten. An den Figuren aber im Gewölb, die gleichsam auf dem Sterbette liegen — ein anderer Kontrakt nennt solche Liegefiguren „les transis" — und an den Knieenden oben auf der Deckplatte — sie heißen ebendort „les vifs" — nimmt man Anstoß insofern, als sie für den Italiener für zu gut erachtet werden, obschon er lange genug französische Luft geatmet und französische Kunst studiert hatte. Ihr unleugbarer Wert, der in ihrer Ruhe, ihrer natürlichen Haltung und ihrer offiziellen Größe liegt, kann aber durch solche Zweifel und Geschmacksbedenken weder herabgesetzt noch erhöht werden. Sie gehören nach den Urkunden zum Ganzen des Grabes und wir wissen nicht, daß ein anderer Meister von Ruf das ausgesprochen Französische in diese Hauptfiguren hineingelegt habe. Es würde nur daraus folgen, daß Jean Juste trotz seiner italienischen Abstammung und trotz seiner florentinischen dekorativen Schulung, von der er auch hier Zeugnis ablegt, im Laufe der Jahre dem französischen Geschmack nahe genug gekommen war, um die große akademische Korrektheit eines Goujon, Bontemps und Pilon vorzubereiten. Einstweilen befinden wir uns noch in der Vorzeit der klassischen Hauptperiode. Jean Juste ist in ihr ein sehr wichtiger Faktor. Die Loireschule der Touraine hat ihm und seinen Verwandten nicht wenig zu danken. Nicht umsonst wandte der König sich gerade an ihn, als er diesen wichtigen Auftrag zu vergeben im Sinne hatte. Durch ihn war das Ansehen der Werkstatt Michel Colombes in Schatten gestellt worden. Sie war beim Alten geblieben. Jean Juste aber leitete die Schwenkung zur italienischen Kunst ein, denn sie lag ihm im Blute.

Als der erklärte Erbe des Michel Colombe gilt Guillaume Regnault, und nicht bloß als der Testamentsvollstrecker des greisen Meisters, sondern auch als Fortsetzer seiner Werkstattübung. Wir begegnen ihm wiederholt. Bei dem Grabe des Louis Poncher und seiner Gemahlin Roberte Legendre bleibt Regnault bei der einfachen Tumbaform. Die Tugendfigürchen, die er in die Nischen setzt, sind gar nicht von Kirchenluft umweht, vielmehr von reizender Frische, als wären es Schäferinnen des Rokoko, so kokett und zierlich. Das Grab, ursprünglich für Sens bestimmt, hat heute im Louvre seinen Platz.

Die Werkstätte des Michel Colombe war selbständig. In Rouen dagegen können wir nachweisen, wie die Grabplastik aus der Bauplastik der großen Bauhütte an der Kathedrale hervorgeht. Hier ist Roulland le Roux für alles verantwortlich, was der Kardinal von Amboise unternimmt, und Roulland ist der Neffe des hervorragenden Meisters, der die tour de Beurre errichtet hat und leitet in eigener Person die komplizierten Arbeiten an dem großen Hauptportal der Kathedrale, ist also wohl auch Imagier und vielleicht ebenfalls „Pourtraitist". Er istoberster Bauleiter bei den Unternehmungen der beiden Kardinäle Georg I. und Georg II. von Amboise in Rouen. Sein erster Mitarbeiter und Gehilfe ist dort Pierre des Aubeaulx. Auch er kommt offenbar aus dem Betrieb der kirchlichen Bauhütte an der Kathedrale oder aus der von Saint-Maclou her.

Das Grab, das Roulland le Roux für den Kardinal von Amboise errichtet hat, fällt ganz aus der Reihe heraus und zählt weder zur Schule von Dijon noch zu der von Tours, überhaupt zu keiner der führenden und gefeierten Werkstätten Mittelfrankreichs. Die Normandie hatte in allen Kunstdingen ihren eigenen Stand. Über das Wasser nach England hin gab es von jeher einen lebhaften Tausch, und von der flandrischen Nähe hat sie auch ihren Nutzen gezogen und sich, wie die Picarden mit den Malereien der Flamen, so mit dem Lebenssinn genau vertraut gemacht, der ihre figürliche Plastik durchpulst. Die normännische Kunst war für die ausgebildeten Systeme, wie sie die Ile-de-France besaß, nicht zu haben. Sie war nach Norden und Osten zwischen zwei Bollwerken, auf denen die Schalmei der Pariser Künste nicht gehört wurde, fest eingekeilt. Rouen hat schon Hafenluft, wo man nur von See her Gutes erwartet und eher nach den Seestädten und Handelsplätzen der gleichen Küste ausschaut als ins Binnenland den Fluß hinauf. In vielfacher Hinsicht ist die Grabplastik von Rouen derjenigen von Dijon und Tours völlig entgegengesetzt. Wie ein Leuchtturm im Meer steht sie weit vorgeschoben nach Norden und ist nur unterirdisch mit dem Mutterlande verbunden.

Das Grab der Kardinäle nun ist kein plastisch gedachtes Werk. Es ist ein Wandgrab mit einer kleinen Schaubühne über einem tugendreichen Sockel, von einem schweren, weit vorkragenden Schirmdach bekrönt. Auf der offenen Szene, einer hinter dem anderen, knieen die beiden Kardinäle, in Abstand gehalten durch die langen Schleppen ihrer Kardinalsgewänder. Die langgezogenen Profillinien der Beter heben sich mit der verblüffenden Wirkung flämischer „Gegenwärtigkeit" von dem krausen, malerisch überfüllten Hintergrunde ab, in dem ein Liliputstil sein Wesen treibt. Er umfaßt die ganze Rückwand und überzieht sie gleich einer Tapete oder einem Vorhang mit allerlei Figuren in Relief, im Halbrund, als Bild, als Statuette, als Ornament und Dekoration. Er täuscht damit ein Gemach von weicher samtiger Räumlichkeit vor. In Wirklichkeit ist es nur ein ziselierter Marmorgrund. Hat nicht Jean Fouquet den Etienne Chevalier mit seinem Patron, dem heiligen Stephanus gerade so gegen eine Marmorwand gestellt? Ist nicht das Kardinalsgrab mit dem schönen Halblicht unter dem Dachsturz der Vorstellung der Buchmaler entnommen? Mit Not und Mühe und nur durch allerstärkste Gegensätzlichkeit behauptet sich das Figürliche gegen den wirrstruppigen, dicht verwachsenen Behang. Es wimmelt von Miniaturglossen, die zu der großen Majuskel des Textes kaum in Beziehung stehen, denn wie auf den Pergamentblättern mit den kostbaren Buchmalereien ist die Schmuckranke der Randfassung und die Strudel- und Wirbelbewegung des Nebensächlich-Minutiösen mit den Streubildern, Flickfigürchen und allerhand Beiwerk dem Künstler fast zur Hauptsache geworden.

An dem Unmaß solcher Vielarbeit ist der französische Geist, wie ihn Paris meint, so gut wie gar nicht beteiligt. Es gibt zu denken, wie die in der Fläche sich verbreitende Rankenornamentik der normännischen Art mit dem italienischen Marmordekor sich gut verträgt und die flandrischen Marionetten in den Reliefbildern den fiesolanischen Reigen der Tugendpuppen widerspruchslos aufnehmen. Ebenso im Bunde stehen Nord und Süd bei dem schönen Nischengrab des Seigneur Raoul de Lannoy und seiner Frau Jeanne de Foix, das ein Genueser Meister, Antonio della Porta, genannt „de Tamagnino", unter dem Geist eines gotischen Flächenmusters ohne irgendwelches Bedenken in Folleville an der Somme in die Wand eingelassen hat. Aber diese Grenzkunst hat mit dem Geschmack und Formensinn von Paris und Tours so wenig zu tun, wie die Kathedrale von Rouen mit Notre-Dame in Paris.

Im allgemeinen entspricht die Regelrechtigkeit der Gräberformen am Anfange des 16. Jahrhunderts — das bis zum Ausgang der zwanziger Jahre alle Anzeichen einer vor- und rückläufigen

Stoßkraft aufweist, die nicht recht in Schwung kommen kann — mehr den zähen Gewohnheiten der Tourainer Schule und dem schon längst veralteten, etwas hausbackenen Trogtyp, wobei gelegentlich, wie am Familiengrab der Bastarnay, das dem Grenobler Meister Martin Cloistre zugewiesen wird (etwa 1524), die Liegstatt auf der Deckplatte für drei Lager erweitert wird, für eine Frau, die zwischen zwei Rittern in einfacher Reihung ausgestreckt liegt, wohl dem Gatten und dem Sohne. Es fehlt an wirklich Neuem.

Da wird durch das Eingreifen eines ausländischen Bildhauers mit einem Schlage ein neuer Typ aufgestellt, als Guido Mazzoni im Gefolge Karls VIII. nach Frankreich kam. Guido Mazzoni, genannt il Paganino, der aus Modena stammt, geht von dort nach Neapel, wo er im Chor von Monteliveto eine Grablegung in buntfarbigem gebranntem Ton macht, und läßt sich 1495/96 vom Könige für Tours anwerben. Er ist eine derbe Vulgärnatur, die wie kaum ein anderer Italiener dem Volksgeschmack in der allerunbedenklichsten Weise entgegenkommt. Ihm fehlt jeder noch so leise Anflug von Vornehmheit. Er trägt dick auf, wie ein Fastenprediger, der kein Blatt vor den Mund nimmt. Aus seiner Berufung nach Tours läßt sich ermessen, wie auch in Frankreich das volkstümlich Naturgetreue hoch im Schwange war. Diesem Geschlecht des ersten und zweiten Jahrzehntes waren die feineren Organe für das Gehobene der künstlerischen Form und ihr eigentliches Gebiet, das jenseits von Echt und Recht liegt — wenigstens was der Mann der Märkte und der Pinten darunter versteht — noch kaum gewachsen. Mazzoni war aber als tüchtiger Scarpellino vertraut mit der figuren- und formenreichen Ornamentik der Bramanteschen Schule, kannte trefflich die Antike, worunter er und seine Vertrauensmänner wohl vor allem die Dekoration meinten. Wir sehen ihn in dem Stabe der Amboisemeister, dann in Gaillon am Schloßbau; dann gewinnt er die Gunst des Hofes und ist bei Karl VIII. und Ludwig XII. wohlgelitten, wird zum Ritter geschlagen und erhält sogar in einem königlichen Schlosse Wohnung angewiesen. Später ist er naturalisiert worden. Er hat für Blois die Reiterstatue Ludwigs XII. geliefert (heute nicht mehr vorhanden) und hat für Philippe de Commines, den Geschichtschreiber der Zeit von Karl dem Kühnen bis Ludwig XII., dessen Minister er war — er hatte es zu beklagen! — für ihn und seine Frau Hélène de Chambes ein Grab gemacht, das in der Kirche der Grands-Augustins in Paris aufgestellt wurde.

Ihm wird das große Grab für Karl VIII. übertragen, das einstmals in Saint-Denis stand, aber zerstört ist. Wir kennen es nur noch aus einem Stich, der über die Hauptsache Klarheit gibt. Ein knieender Beter, die Krone neben dem Gebetbuch auf einem Betpult, um ihn herum an den vier Ecken harfenspielende Engel. Aus dem Stich geht noch hervor, daß die Figur und alles Stoffliche, die Behänge und Kleidermassen recht derb und schwer gehalten waren. Die Tugenden, die über den lebenden König so wenig vermochten, erhalten auch an seinem Grabe nur als Zwergfigürchen in den Medaillons des Sockels einen Platz en miniature. 1516, nach dem Tode des Königs kehrt Mazzoni nach Italien zurück.

Der Knieende am Betpult ist also durch Jean Juste von Mazzoni übernommen und von ihm mit den Liegenden in der Grabkammer kombiniert worden. Das Beispiel, das hier — um 1500 — wohl zum ersten Mal in großer bildhauerischer Vollwirkung aufgestellt wurde, fand bei seiner Vermischung von faustdicker Obödienz und aufdringlicher Natürlichkeit uneingeschränkte Zustimmung und galt von da an für maßgebend bei allen Königsgräbern bis zu Heinrich II. und Katharina von Medici; nur daß der Vortrag immer maßvoller und schließlich ganz akademisch untadelig wurde. Germain Pilon als Nachfolger eines Guido Mazzoni! Wie sich die Bearbeiter der immer wiederkehrenden Aufgabe ändern! Das Thema bleibt das gleiche. Aber hatte der erste Meister, der es in Angriff nahm, eine grobe Hand, die unbedenklich zufuhr, so ist der letzte

ein aristokratischer, vorsichtiger Mann, dem die Verfeinerung jeder Form eine allerwichtigste Angelegenheit ist und der mit dem Marmor umgeht als wäre es Silber und Edelstein. Maße und Verhältnisse behandelt er schon mit jener Gewissenhaftigkeit und mathematischen Berechnung, die die gelehrten Bautheoretiker und Vitruvübersetzer der Renaissance auch dem Bildhauer zu einer Pflicht gemacht hatten, der vor allen anderen Genüge getan werden sollte.

Ludwig XII. hatte für sein Grab in Saint-Denis Jean Juste, also auch einen Mann italienischer Herkunft bestimmt. Der Tourainer Meister, in dessen Adern florentinisches Blut floß, erfand die Doppelform — les transis et les vifs — die Entseelten in dem Gruftgehäuse und die Betenden auf der Deckplatte. Überall wo Ornamentik und Dekoration eine Stelle haben, sind die neuesten florentinischen Formen verwendet und es triumphieren die alten Zeichenkünste des florentinischen Meißels in zartestem Relief von seltener Vollendung. Wie ein Hauch liegt die Schilderung vielfiguriger Schlachtenbilder auf der Marmorplatte. Die Füllungen der Pilaster erscheinen in der zierlichen Reinheit, die Mino und Desiderio erfunden hatten. Das Grabmal, das Jean Juste geschaffen hat, ist noch fast ausschließlich bildhauerische Arbeit. Die wenigen Bauglieder, die es nötig hatte, sind mehr Zierform als Bauform. Noch dachte niemand daran, die strenge Hand eines Bauerfahrenen für die plastische Aufgabe zu Rate zu ziehen. Sie blieb ganz und gar Sache des meißelkundigen Bildhauers und erinnert daher ein wenig an die heiteranmutige Weihe von Altären und Ziborien, wie sie in Florentiner Kirchen zu finden sind, und noch gar nicht an die düstere Feierlichkeit, die die Behausungen der Entschlafenen in Mausoleen und Gedächtniskapellen zu zeigen pflegen.

Das ist der grundsätzliche Unterschied gegenüber den beiden späteren Grabgebäuden, die die großen Architekten Philibert De l'Orme und Pierre Lescot, Seigneur de Clagny, zeichneten und in ihren baulichen Teilen auch ausführten, bei denen aber der Bildhauer nur soviel mittun durfte, als der Baumeister es erlaubte. Diese letzten Werke der Grabkunst sind deshalb auch anders zu beurteilen als die früheren.

Es sind Architekturen. Der Architekt erhält den Auftrag; es ist seine Sache, den Bildhauer anzustellen, wenn auch nicht zu wählen, denn da hat wohl der Hof auch ein Wort mitgesprochen.

Am 8. Oktober 1552 wird Maistre Philibert De l'Orme, abbé d'Ivry verpflichtet, das Grab für den 1547 verstorbenen König Franz I. und die Königin Claudia nach vorgelegten Entwürfen auszuführen.

1559 am 11. Januar weist Philibert De l'Orme, „conseillier du roy et son architect", eine Summe von 337 Pfund an Pierre Bontemps und seinen Mitarbeiter Francois Marchand an.

Bis etwa 1561 dauern die Arbeiten am Denkmal. 1562 im Dezember wird Bontemps erwähnt als „fugitif pour la religion". Es ist jetzt auch urkundlich sichergestellt, daß ihm die Figuren der Liegenden und die Familiengruppe auf der Plattform zu danken sind.

Das Bauliche an dem Grabmal ist eine Meisterarbeit des Philibert De l'Orme. Sie ist ganz durchdrungen von dem Renaissanceideal, wie es der große Baumeister in sich trug, nicht bloß als Ergebnis seiner Reisen und Studien in Italien selbst, sondern seiner gelehrten theoretischen Arbeiten, die der Erkenntnis und Deutung des Vitruv gewidmet waren. Aus diesen beiden Quellen gewann er die unbedingte Herrschaft über die antike und italienische Renaissanceform und vermochte der von ihm selbst geschaffenen Form jene akademische Formgerechtigkeit zu geben, die maßgebend geblieben ist für die rein akademische Richtung der französischen Baugeschichte.

Bei dem Grabmal nun ist nicht bloß die Untadeligkeit seines Kanons das Entscheidende. Mehr noch hat der Gedanke gefallen, diesem Grabgehäuse die dreiportalige Konstruktion eines römischen Triumphbogens zu geben. Nun war die ruhmrednerische Rhetorik der Grabkunst im

Abb. 217. Germain Pilon. Das Grabmal Heinrichs II. († 1559) und der Katharina Medici in der Abteikirche von Saint-Denis.

Einklang mit dem humanistischen Denken der Zeit auf der Höhe angelangt und hatte dem Königsgrabe Franz' I. die gar nicht mehr zu überbietende Steigerung gegeben, die er selbst für seine Taten beanspruchte und die ihm die Nachwelt auf französischem Boden nicht verweigerte. Es ist unmöglich, seiner in Kriegen und Siegen strahlenden Erscheinung diese Ruhmespforte zu bestreiten, durch die er aus dem irdischen Leben seinen Einzug in die ewige Glorie des Jenseits hielt.

Der Baumeister findet sich in der glänzendsten Weise verstanden und unterstützt durch den Bildhauer. Philiberts Sprache ist feierlich, klassisch, ganz im Stile der antiken Grabreden, die das Bild des Toten mit dem Griffel des Geschichtschreibers und Dichters zugleich festhalten. Ihm paßt sich Pierre Bontemps vorzüglich an, indem er für König und Königin die Würde kirchlichen und höfischen Zeremoniells zugleich in echt französischer Weise steigert, ohne ihnen die Frische zu nehmen, die das lebensvolle Temperament der Rasse auch in solchen Augenblicken sich nicht durch rigorose Sitten vergewaltigen läßt. Eine nicht leicht zu umgehende Schwierigkeit war dem Meister gegeben, weil er den Dauphin und die jüngeren Kinder des Königspaares mit diesem auf der Deckplatte zu plazieren hatte und ihnen das gleiche Maß offizieller Haltung und persönlicher Lebhaftigkeit gewähren mußte.

Auf den Sockelplatten ringsum hat er die Heereszüge, Kämpfe und Großtaten des Königs in der zartesten Handschrift seines feinfühligen Meißels gemalt, wie Mazerolles und Jean Fouquet.

Das Mißliche ist und bleibt das Schauspiel des Todes, das den Blicken des Profanen zwar entrückt aber doch nicht entzogen ist, sodaß der in Ehrfurcht Verharrende bei dem Einblick in die Triumphhalle des Mittelbogens die Sohlen und Zehen der königlichen Majestät zu sehen bekommt, aber kein Viergespann, keinen Lorbeerträger und kein Zepter in der Hand eines stolzen Wagenlenkers. Ist diese Leichenparade ein mißverstandener Brocken aus dem Studium römischer Totenfeiern auf dem Forum vor den Rostra? oder ist es eine allzu realistische Deutung der christlichen Lehre von der vanitas vanitatum und ein Nachhall aus den kirchlichen Schrecken, die die ars moriendi dem Gewissen einschärfte?

Es war kein leichtes Stück, den gleichen Gedanken noch einmal aufzunehmen und ihm doch noch eine andere Seite abzugewinnen.

Abb. 218. Germain Pilon. Die Grabfiguren Heinrichs II. († 1559) und der Katharina Medici († 1589) in der Abteikirche von Saint-Denis.

Das tat Germain Pilon, als er von 1565 an fast ausschließlich mit dem Grabe für Heinrich II. und Katharina Medici beschäftigt war. Man hat sich daran gewöhnt, die Architektur des Grabmals Pierre Lescot, dem Seigneur de Clagny zuzusprechen, obgleich keine Urkunde diese Annahme bestätigt. 1570 waren die Arbeiten am Mausoleum beendigt.

In allem Wesentlichen übernimmt der junge und unendlich empfindsame Pilon das Modell der beiden Vorgänger. Vielmehr auch Pierre Lescot hält sich an den vom Hofe gutgeheißenen Sockelbau, der am Grabe Franz' I. sich bewährt hatte. Aber er tut einen Schritt weiter in das Profane. Kein Triumphbogen mit drei Bogenhallen. Ein einfacher Mausoleumsbau mit offenen Fensterrahmen, davor Doppelsäulen als Träger eines verkröpften Gesimses, auf dem die Deckplatte des Oberbaues ruht. Alles in antiker Vitruvianischer Ordnung, ein wenig spröde; nicht ausgesprochener Pindarstil, mehr Horazische Weltweisheit. Wieder die Toten in Lage; wieder die Knieenden im Gebet. Der König hat den Kopf ein wenig auf die rechte Schulter gesenkt und weicht damit von dem strengen lotgraden System ab, das Bontemps befolgt hatte. Sehr bezeichnend, daß die virtutes wieder gerufen sind und an den abgeschrägten Ecken vor den Doppelsäulen ihren Platz einnehmen; große antike Gestalten, eher Boten aus dem Olymp als christliche Sinnfiguren aus dem Moralkodex der Kirche. Sie sind in Bronze gegossen und heben sich dunkel von dem Marmorweiß der Aedicula ab. In deren Innerem die Leichen. Mit großem Geschick sind die Körper mit hochgewölbter Brust so gelagert, daß das Tote überwunden ist und das Leben im Schlafe zu liegen scheint.

Ein genaueres Studium deckt überall feine Züge der Nachempfindung auf, die die Generation Heinrichs II. dem kommenden Zeitalter klassischer Bildung näher rückt, als es Philibert De l'Orme und Pierre Bontemps gelungen war, die weit mehr an die akademische Regel des geschriebenen Gesetzes gebunden sind. Insofern ist das Paar Lescot-Pilon viel mehr dem französischen Geiste konform, der selbst Klassizität und die Ordnungen des Vitruv seinem eigenen Empfinden und dem ihm gemäßen Kanon untergeordnet hat.

Das Freigrab ist durch diese ebenso geistreiche wie akademisch strenge Förderung an ein Ziel gelangt, über das hinaus keine reineren und reiferen Zustände möglich waren. Die Entwicklung ist vorläufig am Ende.

Auch das Wandgrab, zu dem das große Epitaph der Kardinäle von Amboise einen Anfang markierte, gelangt zu einer gleich hohen und endgültigen Vollendung, durch welche die der Renaissance innewohnenden und ein für allemal gegebenen Möglichkeiten einen Abschluß finden. Dazu gehört die vollrunde Plastizität, die heroische Steigerung menschlicher Maße und Formen, höchste Lebendigkeit im Rahmen klassischer Bindung und eine strenggezügelte Wahrung der Flächenprinzipien, die das Wandgrab als Flachbild nötig macht. Viel Gegensätzliches zu verbinden war unumgänglich. Es galt sogar aus dem neuesten Bestande der Mausoleen in Saint-Denis Einzelzüge zu übernehmen. Das ist in bewundernswerter Weise geschehen in dem Grabmal des Louis de Brézé, Großseneschall der Normandie, das in der Kathedrale von Rouen im Chor seinen Platz hat (1535—1540). An sich hat das Wandgrab im Vergleich zum Freigrab den Vorzug einer verhaltenen und menschlich schlichteren Rolle. Das Freigrab wirkt mit allen Mitteln nach allen Seiten und verlangt die Aufstellung im Fluchtpunkt langer Blicklinien. Wie die Griechen die Stele an den beiden Seiten der Gräberstraße aufrichteten, so benützen Gotik und Renaissance die Mauer der Kirchenwand und stellen davor oder eigentlich in sie hinein den Aufbau, der als Kernstück eine Nische oder Kammer zur Aufnahme des Katafalkes oder der sterblichen Reste des Hingeschiedenen enthält. Beim Brézégrab liegt der Tote bloß und ausgestreckt auf dem Deckel des Sarges, von einem Bahrtuch nur wenig verhüllt. Zu seinen Häupten, von dem Säulenpaar versteckt, kniet die Witwe Diana von Poitiers; zu seinen Füßen steht die Jungfrau Maria und nimmt die Gebete der Trauernden entgegen. Das ist die Totenklage, die den Unterbau füllt, die Andachts- und Abschiedsszene. Ein stimmungsvoller lyrischer Ton liegt darüber. Mit stärkerem Aufwand von Heldenverehrung und Renaissancepathos ist der obere Teil behandelt, der unter dem Mittelbogen den Herzog zu Pferde darstellt, Roß und Reiter in Eisenrüstung, die zu Paradezwecken immer noch getragen wurde. Zu beiden Seiten flankieren die prächtige, schwungvolle Reiterfigur des Herzogs je ein Paar Karyatiden als Trägerinnen des oberen Kranzgesimses, über dem zu oberst in einer kleinen Nische die sitzende Gestalt einer Tugend zu sehen ist, die auf einem Dornenbusch Platz genommen hat. Die Inschrift sagt, wie die Witwe das Grab, das sie gestiftet, aufgefaßt wissen will:

Indivulsa tibi quondam et fidissima coniunx
Ut fuit in thalamo, sic erit in tumulo.

Diana von Poitiers geht über die Hofgeschichten, die sich Paris erzählte, hinweg und läßt den Gatten als Helden und sich selbst als indivulsa et fidissima coniunx verherrlichen.

Nach einer Überlieferung, die allerdings durch die Urkunden nicht bestätigt wird, wohl aber durch die Anmut und den Geist dieses klassischen und echt französischen Werkes, gilt Jean Goujon dank seiner für ihn höchst verhängnisvollen Beziehungen zu Diana von Poitiers als dessen Urheber. Es würde schwer fallen, auf diese Annahme verzichten zu müssen. Denn das Beste, das die Zeit zu geben hatte, ist in dem edlen Steinwerk vereinigt. Wohl sind die Karyatiden im Vergleich zu den späteren im Louvre noch ein wenig mädchenhaft unruhig und sichtlich mehr um eine günstige Pose und auffallende Gebärde bekümmert als um die Last auf ihren Häuptern. Auch hat man die Gruppe des Unterbaues einem anderen Meister zusprechen wollen. Trotzdem ist die Erfindung und Lösung eine so geistreich ungezwungene und von einer leichten Hand so glücklich behandelt, daß man ratlos vor die Frage treten müßte, wer sonst wenn nicht Goujon? Es darf nicht vergessen werden, daß es sich um eine Früharbeit handelt, in der wohl die Ansätze zu manchen Eigenheiten des Meisters vorliegen, aber noch nicht die Schlußformeln, die er erst in seiner Pariser Zeit findet. Goujon wagte wie kein anderer Franzose die echt französische Metamorphose der italienischen Antike, die man in der Renaissance antrifft, namentlich der quattro-

centistischen, zu einer gestreckten, feingliedrigen, anmutig neuzeitlichen Schöpfung, die ein ungriechisches und keineswegs römisches Ideal verkörpert und als jüngste im Kreise der olympischen Schönheiten auch die reizvollste ist. Diese überschlanken Leiber kennzeichnen auch die vier Karyatiden, obschon sie stärker im Bau und fester in den Gliedern sind als die späteren, die als Quellnymphen auch nicht solche Bürde auf sich nehmen müssen, wie die Mädchen von Rouen. Das Brézégrabmal ist reicher an feinempfundenen und beziehungsvollen Gedanken als irgendeines der Tourainer und Pariser Werke in Saint-Denis. Es atmet ganz den Geist der eben erwachten Freude und der mit ihr zugleich lebendig gewordenen Skepsis am antiken Ideal. Rittertum, klassischer Heroenkult, höfische Sitte, französische Frauenart, offizielle Geste und viel Verschwiegenes sind hier zu einem ganz seltenen Bunde von echtem Renaissancegehalt vereinigt und von Jean Goujon mit genialer Meisterschaft dargestellt worden. Nur muß man sich entschließen können, den großen Wert und die elegante Vornehmheit des Aufbaues als Ganzes zu nehmen. Die französische Kunst hat nicht vieles, was sie diesem Werke zur Seite setzen könnte.

Die Italiener in der französischen Renaissance.

Bei der Geschichte des Grabmals wurde zu wiederholten Malen auf den Einfluß der italienischen Renaissance hingewiesen. Es soll hier im Zusammenhange davon die Rede sein.

In Frankreich war während des ganzen Mittelalters immer wieder der italienische Meister als Maler, als Bildhauer, auch als Architekt erschienen und hat zeitlebens und gelegentlich auch mit einer Wirkung über den Tod hinaus einen fühlbaren Einfluß auf seine nächste Umgebung gehabt. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts jedoch werden italienische Künstlerkolonien in Frankreich angesiedelt. Vornehmlich in Tours; aber auch in der Provence sind Ansätze dazu erkennbar. Einstweilen waren es Steinmetzen und namentlich die gewandten scarpellini des neuzeitlichen Modeornamentes nach antiker Art, deren man bedurfte. Das gotische Ornament hatte sich überlebt. Die antike Ornamentalgrammatik aber war Sache der Italiener. Sie sind da und dort ins Land gekommen, ohne daß alle Einwanderungen urkundlich festgelegt wären. Wir erfahren erst Namen und Herkunft der italienischen Meister, als das allgemeine politische Interesse auf Italien gelenkt wurde. Das geschah gelegentlich der beiden verunglückten Eroberungszüge, die französische Fürsten nach Italien unternahmen. Zuerst versuchte im Jahre 1442 König René der Gute durch eine Expedition nach Neapel seine Ansprüche auf das Königreich Neapel und Sizilien geltend zu machen, scheiterte aber kläglich. Auf seinem Rückzuge hielt er sich in Florenz auf, wo er mit den Nobili, vor allen den Pazzi Verkehr pflegte. Vielleicht gab diese Staatsvisite den Anstoß zur Kunstliebhaberei des Königs, an der doch wohl, obgleich sie ihm bestritten wird, etwas Wahres gewesen sein muß. Jedenfalls beruft er später den jungen Dalmatiner Francesco Laurana, der von 1461—1466 bei ihm weilt, ohne gerade eine große künstlerische Ausbeute hinterlassen zu haben. Gleichzeitig erscheint ein Pietro da Milano, der ebenfalls für Medaillen und einige Figuren vom Könige in Anspruch genommen wird, alsdann jedoch den französischen Boden verläßt, ohne zurückzukehren. Anders indessen bei Laurana, der etwa 1472/74 von neuem nach Frankreich geht und sich in Marseille niederläßt, wo er von einem reichen Marseillaner Kaufmann, dem Haushofmeister des Königs, den Auftrag für einen Altar in der Kapelle Saint-Lazare erhält. Mitbeteiligt ist ein Tommaso Malvito da Como. Für die Coelestiner in Avignon wird ihm vom König René ein Relief mit der Kreuztragung bestellt, das für ein großes Altarwerk bestimmt war. Die Kreuztragung hat sich in Avignon erhalten. Laurana stirbt 1488.

Der Laurana-Episode folgt eine zweite gelegentlich dem Streifzug Karls VIII. nach Italien, der ihn 1495 bis Neapel führt. Der Eindruck dieser Bildungsreise war beim Könige und seinem Hofe tiefer und nachhaltiger als das Abenteuer König Renés. Aus den Berichten Pierre de Commynes und aus Briefen geht hervor, daß der König Karl von dem italienischen Hofleben und den großartigen Bauwerken, die er als Paläste, Schlösser, Burgen, Villen, Kirchen bewunderte, stark ergriffen war und offensichtlich das Gefühl nach Hause mitnahm, in Italien seien die Lebensformen und die geistige Bildung auf einer höheren Stufe und in vollerer Blüte als daheim. Ohne Verständnis für das langsame Wachstum solcher Güter und lediglich von den fertigen Werten, die er vor Augen sah, innerlich bestimmt, beschließt er italienische Künstler nach Frankreich zu ziehen und italienische Kunstwerke in großer Menge mitzunehmen oder zu kaufen und schicken zu lassen. In dieser Zeit beginnt der Import von Gemälden, Skulpturen und Werken der Kleinkunst nach Frankreich. Als einen Mann, der offenbar sofort zu haben war, nimmt er den modenesischen Steinhauer und Tonbildner Guido Mazzoni, genannt Paganino, nach Blois und Amboise mit sich. Ihm wird der große Staatsauftrag für das Königsgrab Karls VIII. in Saint-Denis übertragen, das die Revolution 1793 zerstört hat. Ludwig XII. fährt in der Kulturarbeit nach diesem Beispiel weiter und beruft den Genuesen Girolamo Viscardo mit Benedetto da Rovezzano und Donato di Battista di Mateo Benti, der sich besonders in Marmorarbeiten gut auskannte. Nach einem Entwurf, der ihnen vorgelegt wurde, vielleicht von Jean Perréal, errichten sie das große Grab für die Familie der Herzöge von Orléans, das sich jetzt in Saint-Denis befindet. In der Zeit von 1490 bis 1495 ist ein Antonio della Porta, genannt il Tamagnino, mit dem Doppelgrab für Raoul de Lannoy und seine Gattin Jeanne de Foix in Folleville in der Picardie beschäftigt und zeichnet sein Werk „Antonius de Porta Tamagninus Mediolanensis faciebat et Paxius nepos suus". Solche und ähnliche Privataufträge gelangen nicht selten an die Ausländer.

Der König Ludwig XII. aber setzt sein Vertrauen auf die Familie Giusti aus Florenz, die in Tours, wo die Werkstätte Michel Colombes geblüht hatte, eine große Tätigkeit entfaltet. Hier lassen sich drei Brüder, Antonio, Giovanni und Andrea Giusti nieder, deren Söhne und Neffen Giusto und Giovanni zu ansehnlicher Bedeutung aufsteigen, vornehmlich durch das Geschick und die Gaben des jüngeren Giovanni (geb. 1505 in Tours, † 1559 ebenda), der in Frankreich Jean Juste heißt und, wenn wir richtig sehen, an dem großen Grabmal für Ludwig XII. und Anne de Bretagne die Hauptleistung zu vertreten hat. Aber sie werden auch in der Kathedrale von Dol in der Bretagne (bei Saint-Malo) für das Grab des Bischofs Thomas James († 1504), in Gaillon am Schloßbau, ebenso in Blois und Amboise beschäftigt und erweisen dabei eine solche Anpassung an den französischen Geschmack, daß man ihnen selbst das Wichtigste anvertraut, nämlich das Mausoleum für den König und die Königin. Während Lionardo im Schlosse Amboise an seinen letzten Gedanken und Plänen die Kräfte seines Alters aufzehrt, lassen die Giusti aus Florenz ihre Meißel flott auf den Marmorblöcken tanzen, die für den stolzen Grabbau in der Königskirche von Saint-Denis bestimmt sind.

Die Kriege in Oberitalien unterbrechen die italienische Einwanderung. Aber als Franz I. wieder Atem schöpfen kann, etwa von 1527 an und nach seiner Heimkehr aus Madrid, setzt er mit der forschen Tatkraft, die ihm eigen war, wieder ein und läßt eine ganze Kolonie von Bildhauern, Malern und Künstlern aller Art an die Loireschlösser und nach der Ile-de-France berufen, wo ihn nicht weit von Paris der Bau von Fontainebleau völlig beansprucht. Es werden folgende Namen genannt, die zum Teil auch in ihrer Heimat einen guten Klang hatten: 1528 tritt der Bildhauer Lorenzo Naldini an, der in Frankreich Laurent Renaudin heißt, Francesco Pellegrino, ein Florentiner Maler, Andrea da Modena, Matteo del Nazzaro da Verona, dann Giovanni

Francesco Rustici, der in Florenz als Bronzebildner von hohem Range eine Größe des reifen Stiles gewesen ist, nicht zu vergessen Benvenuto Cellini, der 1537 und dann wieder 1540 (diesmal im Schlosse Petit-Nesle in Paris) am Hofe weilt. Schließlich folgen die großen und entscheidenden Berufungen von Rosso Rossi, der 1551 aus Florenz einwandert und des Bolognesen Francesco Primadizzi, der als Primatice den Stammbaum der Rafaelischen Kunst über Giulio Romano, seinen Lehrer, nach Fontainebleau verpflanzt. Er ist der erste Generalissimus aller Hofkünste, wie es später unter Ludwig XIV. Charles Lebrun war. Fast ein halbes Jahrhundert haben italienische Meister am französischen Königshofe das künstlerische Leben durch ihre Tätigkeit und ihren persönlichen Einfluß gefördert, oft selbständig unter dem Befehl des Königs, der Königin oder einer Frau der königlichen Gunst geleitet und dann natürlich immer in den Bahnen der italienischen Renaissancepraxis gehalten. Sehr bald entwickelte sich der Widerstand der einheimischen Meister gegen die Ausländer, und als die französischen Baumeister am Louvre und an den Tuilerien zu selbständigen Größen geworden sind, können sie an Stelle des italienischen Formenkanons den eigenen national-französischen setzen. Die Italiener tragen sogar sehr viel dazu bei, daß sich das Bewußtsein eines eigenen Geschmackes und eines besonderen Willens bei den französischen Künstlern zu einem von Theorie und Antikenstudium gefestigten und in akademische Gesetzmäßigkeit gefügten Kunstsystem durchaus eigener Art ausbildet. Im Namen der Antike gedeihen die Pläne hüben und drüben. Die Antike und der klassische Sinn tragen auf ihrem tiefen Grunde beide Kunsttempel, den von Rom und den von Paris. In beiden werden die Tafeln des Gesetzes gehütet. Doch wenn sie auch in den Elementen ihrer Gedanken die gleichen sind, so weichen sie in ihrer Deutung und Fassung, in den Regeln und Maßen nicht unwesentlich voneinander ab.

Die großen Meister.

Wenn wir Umschau halten nach den Künstlern, die den tiefeinschneidenden Wandel von der heimischen Gotik zu der fremdländischen Renaissance als Plastiker eingeleitet und vollzogen haben, so stehen im hellsten Glanze geschichtlicher Dauer und ästhetischen Ruhmes Pierre Bontemps, Jean Goujon und Germain Pilon vor unseren Augen. Sie gehören am Himmel der Kunstentwicklung von Frankreich zu den Fixsternen. Daneben fehlt es nicht an Kometen und Sternschnuppen.

Was die Urkunden zum Verständnis des inneren Werdeganges dieser drei großen Meister beitragen, ist gleich Null. Wir wissen nicht woher sie kommen. Bei Jean Goujon hat man sich daraufhin geeinigt anzunehmen, er sei in der Normandie nicht bloß zu seinen frühesten Aufträgen und Leistungen gelangt, sondern auch zu der Persönlichkeit geworden, die er bei seinem Auftreten in Paris der Welt zeigt. Von Pierre Bontemps gilt es für ausgemacht, er sei in Paris geboren, und man nimmt an, er sei auch hier ausgebildet worden und wohl schon fix und fertig gewesen, als er 1536 in Fontainebleau seine ersten Zahlungen erhielt. Bei wem er sein Schulkönnen erworben hat und unter welchen künstlerischen Eindrücken, ist unbekannt. In den Jahren von 1527 an, also nach den italienischen Schlachten, liegen die entscheidenden Wendungen für die französische Kunstanschauung. Bis Ende der dreißiger Jahre sind die wegleitenden Formen in den führenden Bauateliers und die Modelle auch für die Bauplastiker festgelegt. Schon wiederholt ist darauf hingewiesen worden, daß dabei die theoretische Literatur eine wichtige Rolle gespielt hat. Die erste französische Vitruvausgabe von Jean Martin erscheint zwar erst

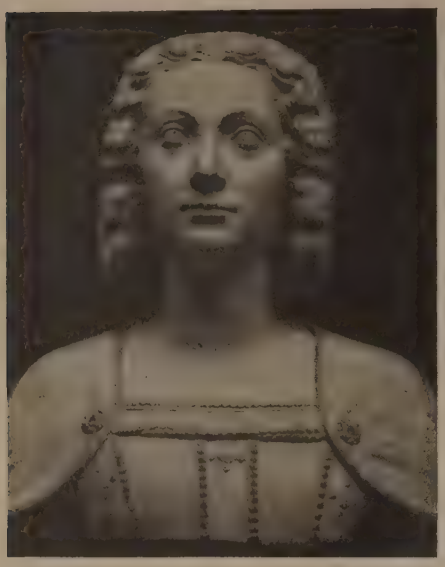


Abb. 219. Pierre Bontemps. Claude de France, Königin von Frankreich. Vom Grabmal Franz' I. in Saint-Denis.

1547. Aber man darf nicht vergessen, daß verschiedene bedeutende italienische Architekten und Theoretiker schon vorher persönlich in Frankreich mitgearbeitet und bis in die fünfziger Jahre ihren Einfluß und ihr Denken mit in die Wagschale geworfen hatten. Das Buch von Leone Battista Alberti über die Architektur lag seit 1512 in einem französischen Druck, der bei Rembold in Paris erschienen war, vor. Fra Giocondo, dessen zehnjähriger Aufenthalt bei den Bauten von Amboise und Gaillon nicht etwa im Sinne einer Anstellung als Bauleiter verlief, hat seinen Vitruv 1511 herausgegeben und war als gelehrter Kenner und theoretisierender Denker ohne Zweifel von unmittelbarem Einfluß auf alle Künstler, die mit ihm in Berührung kamen, denn der Zug zum Systematischen lag von jeher dem Franzosen im Blute und war jetzt in der Zeit der Stilwandlung ein Bedürfnis für jeden, der zur Klarheit kommen wollte. Am deutlichsten sprechen dafür die theoretischen Werke der französischen Architekten von Philibert De l'Orme und Jean Bullant bis zu J. Androuet Du Cerceau. Serlio aber war seit seiner 1541 erfolgten Berufung nach Fontainebleau hier tätig und hat drei seiner Bücher erst in Frankreich geschrieben und herausgegeben. Das Wirken solcher Köpfe ist in den Urkunden und Archivalien unerkennbar. Aber die Denkmäler reden. Auch kann der Gang der Dinge in breiter Front und gleichem Schritt, nach einem deutlichen Ziele hin, wie er aus den Denkmälern, baulichen wie plastischen, festzustellen ist, ohne diese innere Gemeinsamkeit der Theorie und des Wissens gar nicht begriffen werden. Seitdem die Giusti den großen Königsauftrag für das Mausoleum Ludwigs XII. in ihre Werkstätte nach Tours gebracht hatten und damit die italienische Kunstform offiziell geworden war und es offenbar bleiben sollte, ist kein französischer Plastiker mehr leistungsfähig, der die italienische Ornamentik unberücksichtigt läßt. In der statuarischen Form den italienischen Meistern gleich zu werden oder nahe zu kommen, ist ebenfalls Bestreben jedes tüchtigen Steinmeißels. Italienisch ist Trumpf.

Wenn Pierre Bontemps' Persönlichkeit und künstlerisches Können ein wenig in der Luft hängt, so liegt das an seiner Zwitternatur, die dem alles verdrängenden Fremdgut der Italiener nicht ganz gerecht werden kann und nicht stark genug war, um aus dem gotischen Erbe ein Neues und Lebensfähiges zu schaffen. Woher er kam und wie er geworden war, wissen wir nicht. Wenn ihn Philibert De l'Orme als maître-maçon annahm, so muß er über die klassische Form soweit Herr gewesen sein, daß der überaus formenstrenge Baumeister nicht Gefahr lief, seine Architektur, die einer antiken Schatzkammer gleicht, durch die Plastik aus dem Rahmen gesprengt zu sehen. Aber kann man behaupten, der Plastiker wäre dem meisterhaften Bauwerk mit völlig Gleichwertigem gerecht geworden? Es wäre besser gewesen, die Familienandacht des königlichen Hofes oben auf der Plattform wäre weggeblieben. Bisher fühlte sich die französische Kritik versucht, die Beter irgendeinem Unbekannten in die Schuhe zu schieben. Man möchte glauben, daß Bontemps und De l'Orme nichts so sehr gefürchtet haben, als die aufgeregte Formbehandlung des Stofflichen, die die Gotik dem rein Figürlichen entrissen hatte und wodurch

der römische Triumphbogen des Grabbaues einen gotischen Wimperg erhalten hätte. Deshalb hielt sich der Meißel so ruhig. Oder hat der formstrenge Klassiker am Ende gar die Modelle selbst angefertigt und dem Steinhauer nur die Ausführung in Marmor überlassen? Unmöglich wäre die Annahme nicht. Leider geben die Urkunden keine ganz befriedigende Antwort. Nach den Rechnungsausweisen, die vorliegen, gilt es für sicher, daß Bontemps wenigstens die Marmorausführung der „vifs" am Grabmal Franz' I. besorgt habe, also der ganzen Königsfamilie auf der Plattform; ebenso die der liegenden „transis", der Heimgegangenen, und die Marmorminiaturen der Schlachten auf dem Grabsockel. Letzten Endes ist nicht einzusehen, warum er nicht unter der Aufsicht und Führung des Baumeisters auch Erfindung und Modellierung all dieser plastischen Werke selbst geleitet habe. Wenn dem so ist, dann ist er im Figürlichen ein wenig trocken, sachlich und nicht gerade ein Erfinder leichtflüssiger Regie, da das Grüpplein der Knieenden, einer neben dem anderen in immer gleich lotrechter und steifer Wiederholung, an Familienbildnisse gemahnt, die Porträtmaler der gleichen Zeit auch nicht viel gewandter zusammengestellt hätten. Auch das leiseste Zugeständnis an malerische Anordnung im gotischen Sinn ist vermieden oder vom Architekten beschnitten worden.

Abb. 220. Pierre Bontemps. Urne für das Herz Franz' I. Saint-Denis, Abteikirche.

Für das Jahr 1556 ist eine Holzstatue Franz' I. bezeugt, die Bontemps für den großen Saal im Schlosse Fontainebleau zu liefern hatte. An der Graburne für das Herz des Königs, die in die Abteikirche von Hautes-Bruyères bei Rambouillet bestimmt war, ist er, da die Zahlung nur ihm ausgerichtet wird, offenbar nicht bloß als Marmorarbeiter beteiligt, sondern er ist ihr Meister und Schöpfer gewesen.

Im Dezember 1562, als man ein Inventar seines Werkstattbestandes aufnimmt, wird er bezeichnet als „fugitif pour la religion". Er ist verschollen.

Die urkundlichen Funde, die Jean Goujon betreffen, sind in dem Dictionnaire des sculpteurs von Stanislas Lami zusammengestellt. Sie sagen über seine Herkunft und Entwicklung nichts. Sein Name erscheint zuerst in Rechnungen für Saint-Maclou in Rouen aus den Jahren 1540/41. Anfangs der vierziger Jahre ist er dort „imagier et architecteur juré". In diese Zeit müssen seine Arbeiten für das Grabmal des Herzogs Louis de Brézé in der Kapelle der Sainte-Vierge der Kathedrale fallen, die von 1535 an im Gange sind. Beweise für seine Urheberschaft fehlen. 1543/44, drei Jahre nach Beendigung des Brézé-Grabes, siedelt er nach Paris über und muß wohl dort bald darauf mit dem Herausgeber des Vitruv, Jean Martin in Beziehungen getreten sein, denn 1547, als das Buch in französischer Sprache erscheint, bringt es das schöne Titelblatt mit den Karyatiden und einige dreißig gut gezeichnete Holzschnitte zur Illustrierung des Textes von Jean Goujon, der außerdem das Nachwort geschrieben hat. Der gelehrte Verfasser gibt dem damals wohl schon anerkannten Künstler eine liebenswürdige Anweisung auf die Unsterblichkeit. 1543—44 dauern seine Arbeiten am Lettner von Saint-Germain-l'Auxerrois, für den er die Evan-

Abb. 221. Jean Goujon. Relief von der Fontaine des Innocents. Paris, Louvre.

gelisten und die Grablegung geschaffen hat. Er ist hier mit Pierre Lescot und anderen Bildhauern gemeinsam verpflichtet. Bald darauf ist er im Dienste des Connétable de Montmorency in Ecouen, wo er für das Schloß mehrere Reliefs und für die Schloßkapelle den Altar, der sich jetzt in Chantilly befindet, ausgeführt hat. Seit 1546 ist Pierre Lescot der Architekt des Louvreschlosses in Paris. Vermutlich hat er seinen Mitarbeiter Goujon, der ihm am Lettnerbau von Saint-Germain gedient hatte, in Paris an den Hof berufen lassen. Goujons erste große Leistung indessen und vielleicht seine berühmteste überhaupt sind die zarten Flachreliefs für die Fontaine des Innocents. Dieser herrliche Brunnenbau, der als Erfindung und plastisches Prunkstück mitten in der Pariser Öffentlichkeit etwas Neues war, ist Pierre Lescot und ihm gemeinsam übertragen worden. 1547—49 dauern die Brunnenarbeiten. Die Hauptstücke sind jetzt im Louvre, nachdem das Ganze mehrfachen Umänderungen unterworfen gewesen war. 1549, am Einzugstage Heinrichs II. in Paris (16. Juni), ist der Brunnen aufgestellt. Er gab dem König das schönste Zeugnis für den endgültigen und erfolgreichen Durchbruch des neuen Stils, der seit König René und Karl VIII. zielbewußt vorbereitet worden war.

Der Vertrag vom 5. September 1550, den Goujon mit Lescot schließt, betrifft die vier Karyatiden für die Musiktribüne im großen Saal des neuen Louvre, die er „selon e suivant un modèle de plâtre . . . à lui livré" anfertigen soll. Damit ist noch nicht viel gesagt. War das Modell so genau durchgeführt, daß er es nur in Marmor zu übertragen hatte? Wohl kaum, da für solche Arbeiten andere Steinmetzen auch genügt hätten. Betraf es nicht etwa nur die allgemeinen Größenverhältnisse? Sollte Lescot wirklich an die Form selbst Hand gelegt haben? Lassen nicht die noch vorhandenen Träger, wenn auch schwer und kolossal in den Formen, dennoch unbestreitbar die Behandlung nach Goujons Art erkennen? Von 1552—59 wird seine Tätigkeit für das Schloß Anet angesetzt, das der König Diana von Poitiers zum Geschenk machte, als sie zweiunddreißigjährig von Rouen, noch um ihren Gatten Louis de Brézé trauernd, an den Pariser Hof kam. In welchen persönlichen Beziehungen Jean Goujon zu der reizvollen Frau stand, ist nirgendwo niedergelegt. Jedenfalls tritt jetzt Goujon aus der Werkstatt Lescots in das Bauatelier Philiberts De l'Orme über oder bleibt als selbständiger Meister mit beiden Architekten in Verbindung. Für Schloß Anet ist die Dianagruppe entstanden, die sich jetzt im Louvre-Museum befindet. Ursprünglich war die Aufstellung in Verbindung mit einem Brunnensockel und wasser-

speienden Tieren eine sehr reiche, etwa im Sinne italienischer Brunnenplastik. In Paris stellt ihn Pierre Lescot an die Spitze aller plastischen Dekorationsarbeiten für den Louvrebau und weist ihm damit ein großes Arbeitsfeld an, das seiner fruchtbaren und schöpferischen Natur in vollem Umfange entsprach. Das uns erhaltene Material an Zeichnungen und Akten ist jedoch zu unvollständig, um für jedes einzelne Stück seine Hand nachzuweisen. Seine Leistung war aber so groß und vorsorglich, daß noch nach seiner Flucht und nach seinem Tode die vorgearbeiteten Entwürfe für die Ausführung maßgebend waren. Für 1563/64 ist sein Aufenthalt in Bologna nachgewiesen, wo er wegen Religionsverfolgung landesflüchtig vor dem 9. Dezember 1568 verstorben ist.

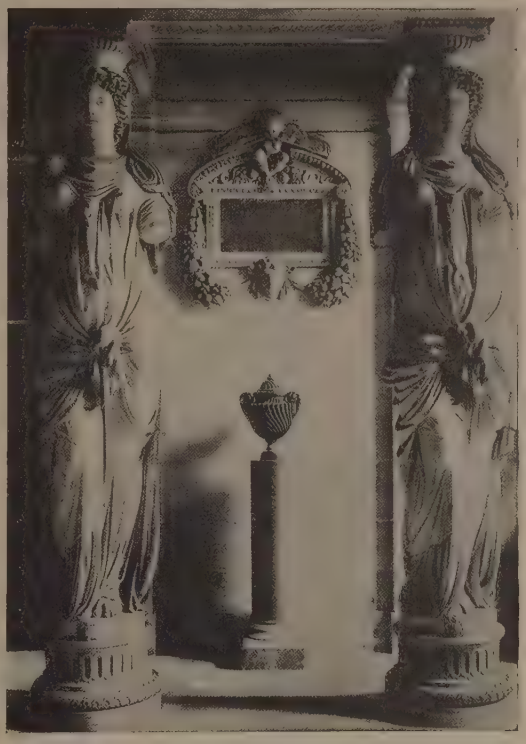


Abb. 222. Jean Goujon. Karyatiden unter der Musiktribüne im Louvre.

In dieses Gerippe äußerer Lebensdaten die bedeutende und vielseitige Künstlernatur Jean Goujons einzuzeichnen, ist nicht ganz leicht. Eins ist bei ihm sicherer und klarer als bei Bontemps, daß er nämlich mit der gelehrten Renaissancetheorie verbunden und vertraut war. Jean Martin hat ihn nicht bloß als Zeichner der ausdrucksvollen Holzschnitte zur Mitarbeiterschaft an seinem Buche gewonnen. Aber dem Anscheine nach ist niemand mit dem antiken Erbgut klassischer Formen so eigenwillig umgegangen, wie er. Denn er hat alle Maße und Verhältnisse in der Plastik und ganz besonders an der freigewachsenen Körperlichkeit der großfigurigen Statuarik in hohem Grade gestreckt. Er liebt den schlanken Wuchs, die langen Beine mit elegantem Umriß, den kleinen Kopf. Die biegsame Geschmeidigkeit der Bewegung namentlich in den Hüften, die federnde Stellung der Füße und die weit getriebene Drehung der Gelenke sind an seinen Figuren unverkennbare Merkmale. Eigentlich ist es der gotische Typus der besten Kathedralplastik, den er zu einem neuen Dasein in der Renaissance von den Gewänden hoher Kirchenportale an die antiken Brunnenhäuser einladet, wo er ihnen die heidnischen Rollen von Quellnymphen und Najaden anweist. Gesichtsschnitt und Kopfform sind von antiker Süße und Frische, aber jeder archäologischen Bestimmung glücklicherweise weit entrückt, weil sie von dem goldenen Lebensbaume der eigenen Rasse stammen. Goujon knüpft an den besten Typus an, den Frankreich für dies weibliche Schönheitsideal schon längst besaß, und ist dennoch souverän sowohl der Gotik wie den Normalfiguren gegenüber, die die Renaissance als mustergültig hingestellt hatte. Auch sein Gewandstil ist, wenigstens am Brunnenbau der Innocents, von jener fließenden Eile und rieselnden Beweglichkeit, die die französische Gotik im Gefühl hatte. Für ein Auge der römischen Schule sind seine dünnen Hüllen und durchsichtigen Stoffe viel zu wenig ernst, ohne Gewicht und ohne Nachdruck. Nirgendwo im Italien Michelangelos sähe man seinesgleichen. Er ist

Abb. 223. Jean Goujon. Grablegung Christi. Paris, Louvre.

Franzose. Seine Hand führt den Schlägel leichter als es irgendein Italiener vermocht hätte. Auf der Schneide seines Meißels tanzen die Chariten. Man denkt sich seine Zeichnungen mit dünnem Stift angelegt, in langgezogenen Linien, die einer Empfindung für den Wohlklang und die Bindung der Reimser Faltenzüge folgen. Alles ist leicht hingesetzt, von einem überlegenen Lächeln begleitet, klingt in quecksilberigem Wellenspiel aus und wirkt anmutig heiter, wie Verse des Catull. Er ist ganz ohne Pathos: ohne Bibelernst bei kirchlichen, ohne olympische Feierlichkeit bei mythologischen Stoffen. Er meidet die tiefgründige Sachlichkeit um ihrer selbst willen, die eine Gefahr der grauen Theorie gewesen wäre. Nie läßt er sie sich über den Kopf wachsen. So besitzt er das echt französische Temperament geschmackvoller Freude an dem Eigenwert einer schönen Linie und opfert ihr wohl auch gelegentlich ein wenig von der plastischen Form. Wie ein Spiegel nimmt er jede Koketterie der Haltung und die immer wechselnde Sprache des Auges auf und fühlt sich entzückt von dem unerschöpflichen Reize blühender Weiblichkeit. Er feiert sie mit einer fast poetischen Verklärung natürlicher Anmut und gewollter Grazie, denn als Meister und Bildner weiß er an seinem Modell die Überlegenheit der Kunst zu schätzen, die nicht er besitzt, sondern die Frau. Diese feinfühlige Empfindung bringt es mit sich, daß Jean Goujon — richtig verstanden — immer im Dekorativen und Unbeschwerten stecken geblieben ist. Er bleibt auf der Oberfläche der Dinge, weil sie ihm ebenso Widerhall seelischer Heiterkeit wie einer rein begrifflichen Schönheit ist. Er hütete sich vor jeder Norm, die ihm zu starr dünkte, weil es seiner überlegenen Skepsis wehe tat, in dem ewigen Fluß der Dinge der Augenblicksnatur künstlerischer Erfindung Ewigkeit der Dauer und Endgültigkeit der Formulierung

Abb. 224. Germain Pilon. Grablegung Christi. Paris, Louvre.

zu geben. Er hat die Gabe, den Einfall als Schlüssel zur Lösung eines Rätsels hinzustellen und rückt seinen durchgebildeten Formensinn so nahe an das Natürliche, als wolle er glauben lassen, nur Improvisation und das Wahrwirkliche hätten in seiner ureigenen Kunst Gesetzeskraft.

Und doch hat niemand so sehr wie er allem was er schuf gesetzliche Unwiderruflichkeit gegeben. Denn er besaß den Instinkt für das widerspruchsvolle Spiel zwischen Gesetz und Willkür und hatte die persönlich ganz unwichtige und künstlerisch so folgenschwere Treffsicherheit, das theoretisch Unumstößliche, das Zwangsprodukt der Logik als Zufall und flüchtige Eingebung hinzustellen. Alle seine Gaben sind echt französisch und in der französischen Kunst hat er bis zum heutigen Tage jedem Meister der klaren Form und jedem Bewunderer der Schönheit — jenseits von Griechentum und Renaissance — das Gewissen gesteift, ohne je ein Lehrmeister zu werden noch kanonische Gültigkeit für seine Werke zu beanspruchen.

Abb. 225. Germain Pilon. Graburne für das Herz Heinrichs II. Paris, Louvre.

Germain Pilon ist in Paris gegen 1535 als Sohn des André Pilon, eines Steinhauers, der aus der Maine stammte, geboren. Noch kaum 23 Jahre alt, wird er 1558 von Philibert De l'Orme in einem Vertrage zur Mitarbeit am Grabe Franz' I. verpflichtet und wahrscheinlich ist diese Anstellung eine Folge davon, daß er Schüler des Pierre Bontemps war, wogegen keine stichhaltigen Gründe angeführt worden sind. Vielleicht hat es eine tiefere Ursache, daß der schwerfällige und zähflüssige Bontemps etwa vier Jahre vor seinem traurigen Ende den hochbegabten und zu allem gewandten jungen Künstler durch den Vertrag an sich band. Auch die Graburne für das Herz Franz' I., einst in Haute-Bruyères bei Rambouillet, ist eine gemeinsame Arbeit des Alten und Jungen. Bontemps erhält 1556 den Lohn dafür ausgezahlt. Später überträgt Katharina Medici Pilon den Auftrag, für Heinrichs II. Herz eine Urne anzufertigen, zu der er in Erinnerung an die Sienesischen Grazien drei Chariten als Träger des Gefäßes auf einen dreieckigen Sockel stellt; eine klassische Gruppe, die der französischen Kunst im Gedächtnis geblieben ist bis auf den heutigen Tag.

Pilons Hauptwerk ist das große Grabmal für Heinrich II. und Katharina Medici in Saint-Denis, von dem schon die Rede war. Von 1565—1570 ist er fast ausschließlich mit diesem umfänglichen Unternehmen beschäftigt.

Germain Pilon, der jüngste der drei großen Meister, unterscheidet sich von den älteren durch eine ungewöhnliche Feinfühligkeit, die manche Härte Bontemps' mildert und manche schöne Pose Goujons mit einem zarten und immer richtigen Gefühlsinhalt zu füllen weiß. Die beiden Grablegungen, die Goujon und er geschaffen haben, sind dafür aufschlußreich. Die kluge,

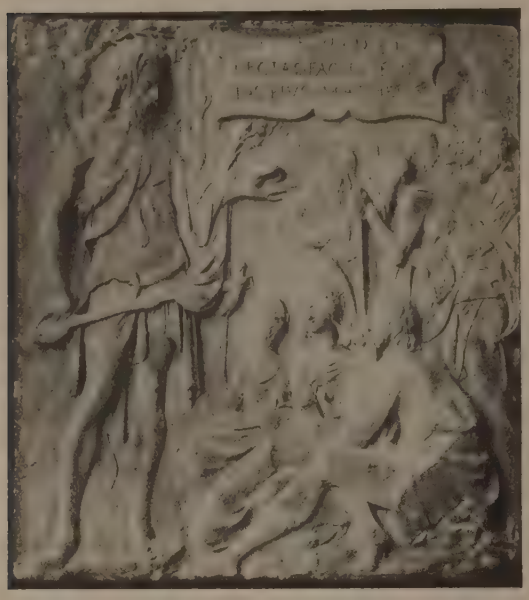


Abb. 226. Germain Pilon. Johannes der Täufer. Von der Kanzel aus der Augustinerkirche. Paris, Louvre.

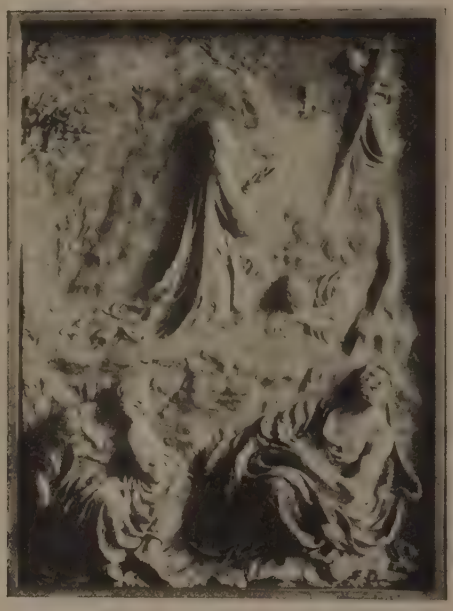


Abb. 227. Germain Pilon, Christus in Gethsemane. Paris, Louvre.

kühle und immer wählerische Formgerechtigkeit des Goujon kommt bei diesem Vergleich eher zu kurz. Sie erscheint heidnisch, mythologisch, klassisch. Pilon aber lebt und fühlt mit, beweglich, ergriffen, von dem Schmerzensvorgang im Herzen erschüttert. Er wirkt kirchlich; jener akademisch. Nicht unwesentlich ist es, daß Pilon auch am Mausoleum des Königs die Tugenden wieder einführt, die von der weltlich-dynastischen Gesinnung zur Zeit Franz' I. aus ihrem Dienst entlassen worden waren. Selbst an den „Heimgegangen", die Pilon mit unvergleichlicher Meisterschaft auf die Bahre bettet, ist über die bloßen Körper, die Toten, ein Hauch von Leben ausgebreitet, der deutlich erkennen läßt, daß die Zeit des akademischen Formenkultus schon vorüber ist und einem Lebensgefühl Raum gibt, das in Ausdruck und innerer Haltung wieder die menschliche Stimme zu ihrem Recht kommen lassen will. Pilon gibt auch die „Streckung" auf, die Goujon für unerläßlich hielt. Ein gedrungener, muskulöser Bau mit volleren Gliedern kennzeichnet seinen Figurentypus, der die virtutes viel irdischer wirken läßt, als die Quellnymphen des Brunnenbaues. An der Flüssigkeit seiner Form ist die klassische Schulung seiner Hand nicht zu verkennen, ebensowenig indessen, daß Regel und Gesetz ihm gelegentlich eine Fessel sind, von der er sich ganz befreien würde, wenn er dem äußeren Schein der Dinge wieder die volle Überzeugungskraft geben dürfte, die die Naturnähe auf die Sinne ausübt. Pilon muß oft genug den Vorwurf der Manier hinnehmen. Mit Unrecht. Er lebt in der Stimmung des neuen katholischen Sieges. Das Gefühl war wieder freigegeben und so schlägt es gleich vom Sentimentalen ins Süße, Weiche, Hochgehobene über, bloß um die korrekte Kälte zu meiden, die Pilon bei Bontemps erfahren, bei Goujon abgelehnt und an sich selbst gar nicht hatte herantreten lassen. Und wie tief schöpft er aus dem reinen Quell der Antikenbewunderung! Nur daß er in der Kunst der Griechen und Römer sich mehr zu den Grazien als zu den Erynnien hingezogen fühlt. Seine Deutung des antiken Formideals ist nicht minder französisch als die des Meister Goujon. Viel-

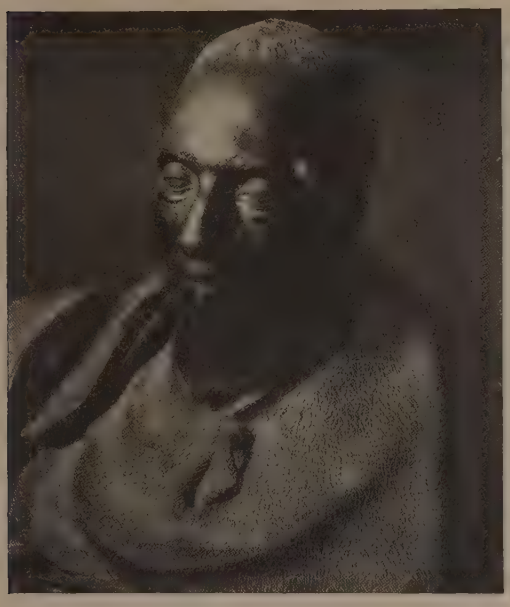


Abb. 228. Germain Pilon. René de Birague. Von seinem Grabmal. Paris, Louvre.

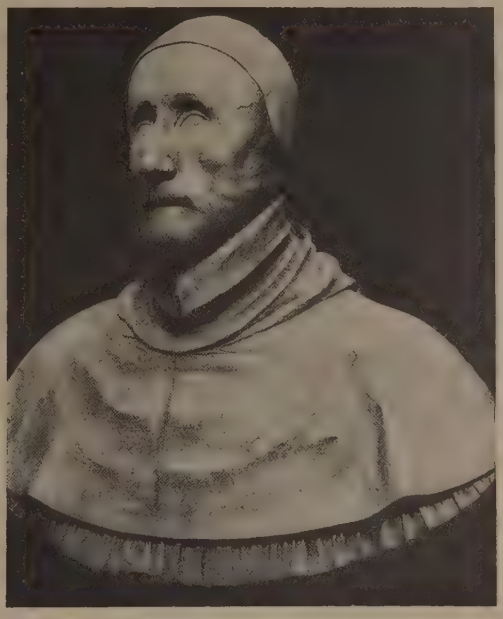


Abb. 229. Germain Pilon. Jean de Morvillier, Bischof von Orléans. Orléans, Museum.

leicht ist sie pariserisch. Bei jenem sind alle Kritiker von der normännischen Sachlichkeit berührt, der gegenüber Pilon eher ein volles Herz zur Geltung bringen möchte.

Wie wenig sind bisher die Beziehungen erkannt, die zwischen den Großmeistern der Kunst und der allgemeinen geistigen Haltung der Zeit bestehen. Ja nicht einmal darüber sind wir klar, inwieweit z. B. Pilon von der Allgewalt des Primaticcio abhängig war, der über Ränke, Eifersucht und Neid hinaus seine künstlerische italienische Überzeugung gewiß auch zur Geltung gebracht hat und manche Eigenwilligkeit oder völkische Besonderheit bei den einzelnen Meistern seines Stabes beschnitten haben wird und oft genug auf einen gemeinsamen Generalnenner bringen mußte, weil der Stil und die Aufgaben Einheitlichkeit der

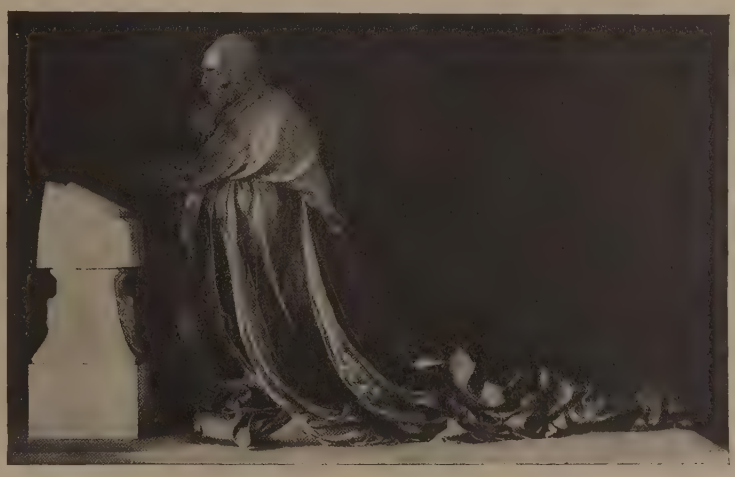


Abb. 230. Germain Pilon. Vom Grabmal des Kanzlers René de Birague. Paris, Louvre.

Abb. 231. Ligier Richier. Grablegung in Saint-Mihiel.

Bearbeitung gebieterisch forderten. Namentlich bei den großen Schloßbauten in Fontainebleau war diese Forderung unumgänglich und hat deshalb wohl manchen Künstlerstreit entfacht.

Wo dieser Zwang nicht wirksam ist, etwa an den Grenzen des Reiches, weitab von dem Generaldirektor aller Kunstangelegenheiten, der in und um Paris ein wachsames Auge auch auf die kleinen Dinge hält, regt sich der jeder Normalität widerstrebende Wille zum Naturnahen und Wahrwirklichen in sehr entschiedener Weise. Ligier Richier, der zu einer großen lothringischen Familie von Steinmetzen und Bildhauern gehört, stammt aus Saint-Mihiel im Herzogtum Bar; geboren 1500, gestorben in Genf als religionsflüchtiger Anhänger der Reformation 1567, ist er ein Mann der gefühlsstarken Kirchenplastik und Meister der figurenreichen Passions- und Kalvariendarstellungen, worunter die bekannteste die Grablegung von Saint-Etienne in Saint-Mihiel ist, die 1553 begonnen wurde. Eine frühere, in drei Teile gegliederte Passion ist die in Hattonchâtel vom Jahre 1523. Beide Werke wenden sich mit ihrer eindringlichen Sprache an die gefühlsmäßige Auffassung des Religiösen, die dem volkstümlichen Zwecke solcher Schaustellungen entspricht. Es will dabei wenig besagen, daß seine Passionsspiele auf italienischer Bühne und in italienischem Kostüm aufgeführt werden. Wichtig ist ihm nur der innere Anteil an den Vorgängen. Ohne Anleihen bei dem naturalistischen Formenschatz, der dem lehrhaften und erzieherischen Sinn der Kirche niemals ganz ungelegen war, ging es bei solcherlei Arbeiten nicht ab. Darüber kann die im übrigen recht renaissancemäßig aufgemachte Behandlung nicht hinwegtäuschen. Was er in krassem, beinahe höhnischem Naturalismus zu leisten vermochte, zeigt das Grabmal des Grafen von Nassau, René de Châlons.

Zu den Bildhauern, die Klassisches und heimisch Übliches auf eine annehmbare Formel zu bringen suchen und dabei wohl manchmal durch den Geschmack ihrer Auftraggeber in bestimmte Bahn gelenkt wurden, gehört auch Jean Cousin der Ältere (1490—1560), der für den Admiral Chabot ein Grabmal zu liefern hatte, das in Paris in der Cölestinerkirche aufgestellt war und jetzt

im Louvre seinen Platz hat. Auch für das Schloß Pagny in Burgund hatte er für den Lettner der Schloßkapelle plastischen Schmuck hergestellt; aber weder aus dem einen noch dem anderen Werk ist ersichtlich, wodurch sich das hohe Ansehen rechtfertigt, dessen dieser Meister, der als Maler und Theoretiker der Perspektive Verdienste hat, bei seinen Zeitgenossen teilhaftig war. In Zeiten der fremden Stilinvasion, wenn alle Maßstäbe verkehrt werden, ist es oft leicht Ruhm und Lob zu ernten, weil die Kritik des Gefühls und der langbewährten Überzeugung fehlt oder ihre Stimme einbüßt.

Abb. 232. Barthélemy Prieur (1545—1611). Grabmal des Herzogs Anne de Montmorency und der Magdalena von Savoyen. Paris, Louvre.

An der Ostgrenze hat es immer starke Gegenströmungen gegeben. Viel zahmer, ja sogar pflichtgemäß akademisch halten sich zwei Meister, die diese Periode ausklingen lassen. Barthélemy Prieur (um 1545—1611) gehört zum Künstlerstab, der in Schloß Ecouen, im Louvre, in Fontainebleau für den Königshof arbeitet. Bei diesem Amte — er war „sculpteur du roy" — muß er sich der Hofetikette und dem Hofstil fügen, und im künstlerischen Geschmack waren beide der Renaissance im Sinne des Primaticcio zugewandt, wennschon in den siebziger Jahren, nach dem 1570 erfolgten Tode des italienischen Gewalthabers eine sichtliche Schwenkung zum französischen Dekorationsstil eintritt. Immerhin ist nicht zu verkennen, daß Prieur, der von dem Wesen des Germain Pilon am meisten in sich aufgenommen hatte, sowie er sich selbst überlassen ist, noch mehr auf den grünen und frischbewachsenen Wegen zur Natur vorwärts geht, als das schon Pilon gewagt hatte. Prieur kann ein wirklich überzeugendes Tier — wofür der Bronzehund, der zum großen Brunnen im Garten von Fontainebleau gehört hat, ein köstliches Beispiel ist — mit allen Merkmalen der Rasse und in ihrem lebensvollen Temperament packend darstellen. Auch sei es ihm zu Gute gehalten, daß er an dem Grabdenkmal des Connétable Anne de Montmorency († 1567) und seiner Gemahlin Madeleine de Savoie, von dem der Louvre die Tumba mit den beiden Liegenden bewahrt, wieder zu der alten Sitte der Burgundergräber zurückgegangen ist und statt der Schauer einer Totenkammer das friedliche Bild der heimgegangenen Schläfer zeigt, die mit Rüstung und Frauenkleid angetan, die Versöhnung zwischen Leben und Tod durch die betenden Hände, die sie über dem Herzen erheben, in einfachster Weise versinnbildlichen. Die Sprache der Symbole ist eindeutig und unterliegt am allerwenigsten von allen Kunstmitteln dem Wechsel der Stile und den geistigen Moden. Es war eine Art Freigeisterei, die seit Franz I. und dem humanistischen Renaissancegetriebe in das Herkommen aus gotischer Zeit eingedrungen war und ihr Wesen gehalten hatte. Nun tritt der Rückschlag ein. Es ist die Zeit nach dem Tridentinischen Konzil und die Schrecken der Pariser Bluthochzeit gingen noch um. Da wenden sich die Blicke der Künstler wieder rückwärts und ergreifen am fernen Horizonte der alten Kirchlichkeit die Zeugen einer Gesinnung, die von allen weltlichen und geist-

Abb. 233. Franz I. (1494—1547). Bronzebüste im Louvre.

Abb. 234. Heinrich IV. (1553—1610). Bronzebüste im Louvre.

Abb. 235. Jean Cousin der Ältere. Philippe de Chabot (1480—1543). Vom Grabe aus der Cölestinerkirche. Paris, Louvre.

lichen Gewalten wieder lebendig gemacht wird. Der schöne Bronzegenius auf dem Grabe des Connétable de Montmorency, ein vollblütiges Geschöpf aus dem wohlerzogenen Stamme der Sepulcralallegorien, drückt der zu Boden gekehrten Lebensfackel die Flamme aus, Blüten und Blumen spenden die Charitinnen ihm zur Seite und weihen sie dem Gedächtnis des großen Kriegshelden. Diese drei Göttinnen stehen gleichsam am Grabe einer Kunst, die ihnen selbst das Leben gegeben hat. Die klassische Zeit und klassische Höhe der französischen Renaissance war vorüber. An den Körpern der Grabgenien, die in voller Mädchenblüte erwachsen sind, spürt man noch nicht das Nachlassen der ewig jungen Kräfte, die die Griechen den neuen Zeiten vermacht hatten. Voller und saftiger denn je und völlig ungleich dem lilienschlanken Geschlecht, das aus Goujons Werkstatt hervorgegangen, erscheinen sie als Zeugen einer Zuchtwahl, die das Lebensstarke im Blute bevorzugt hat. Der Einschlag Germain Pilons war nicht ohne Bedeutung gerade für diese Entwicklung zum Festen und Kernigen. Aber seine Geschöpfe haben die glatte Haut akademischer Feinkultur und die unpersönliche Normalität der Züge und Kennwerte. Ihnen fehlt der Impuls zum Trotz und zur Selbstbehauptung. Ihr Dasein ist zeitlos. Es ist von jener Ewigkeit ohne Schicksal und Katastrophe, die der Langeweile verwandt ist. Hochgezüchtete Rassen haben im Leben ähnliche Merkmale. Sie sind im Besitze aller besten Werte und deshalb verliert das Leben, um das sie sich nicht bemühen, den Reiz für diese Geschöpfe und weder die Welt noch sie selbst wünschen eine Fortpflanzung der Art in dem immer gleichen Blute. Die figurale Plastik hatte diesen kritischen Punkt erreicht. Es gab kein Darüberhinaus mehr. Nur wenn das Temperament durchbricht und die Zügel schießen läßt, dann ist noch ein letzter Aufschrei hörbar. Wie ein Sturmvogel erscheint, ehe diese vornehmen Generationen des französischen Olymp verschwinden, nachdem sie seit Bontemps und Goujon ihren Ehrenplatz behauptet hatten, der Genius des Ruhmes, der — ein Werk des Parisers Pierre Biard († 1609) — das Grabmal des Herzogs von Epernon und der Marguerite de Foix in ihrer Grabkirche zu Cadillac in der Landschaft von Bordeaux zu schmücken bestimmt war. Ein höchst eigenartiges Werk. Dem Temperament nach läßt es schon etwas von dem hitzigen Atem der Rubenskunst ahnen. Der Form nach ist dieser Genius ein Abkömmling der französischen Klassik. Aber der Typus italienert stark und ist von der Hand des Gian da Bologna geprägt, wie die fürstliche Erzplastik an allen Höfen der Gegenreformation. Er ist von unerhörter Lebensfülle und spannt die akademische Haut bis zum Platzen aus. In Kirche und Grab ein überraschendes Wunder. Das Tridentinum hatte nicht verhindern können, daß die

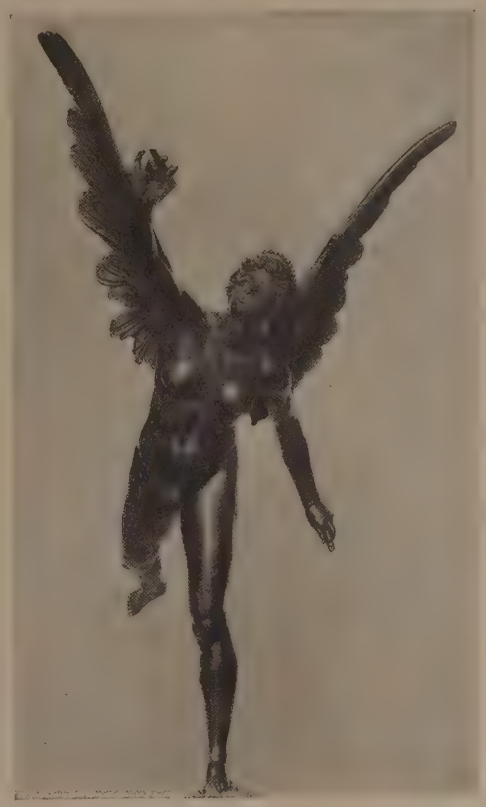
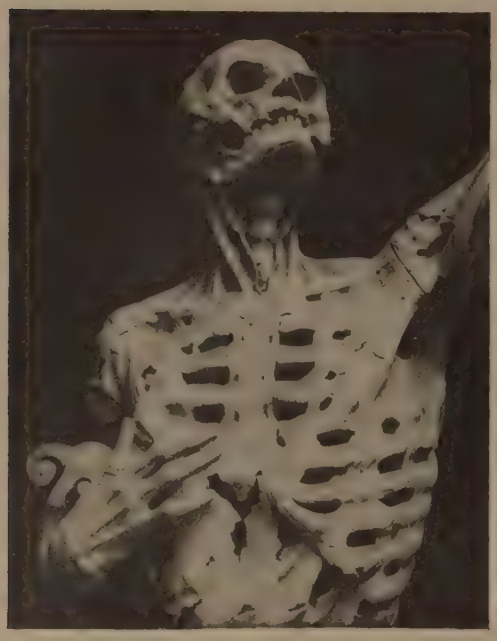


Abb. 236. Pierre Biard (1559—1609). Der Ruhm. Bronzefigur. Louvre. Vom Grabmal der Herzogin von Epernon in Cadillac. Nach 1597.



Nacktkunst der Nachblüte alle nicht verhüllte Leiblichkeit der Renaissance an Saft und Kraft bei weitem überbot, aber dafür die heroische Größe preisgab und sich mit einer recht irdischen Schmackhaftigkeit begnügte.

Bei diesem nachtridentinischen Schönheitsideal sollte nicht immer im wegwerfenden Sinne von Manier gesprochen werden, um daraus einen abscheulichen -ismus zu machen. Prieur und Biard haben den Wert, der jede noch so naturferne Kunst bestimmt hat, die Augen niemals vom Leben abzuwenden, sehr wohl gekannt. Das ist der Wert der künstlerischen Wahrheit. Das ist der Schluck feurigen Weines, der das gedankenblasse Blut auch der gerechtesten Akademiker schneller hat fließen lassen und den die Meister dieser herbstlich schweren Ernte im Rebberg der Kunst am allerwenigsten verachtet haben.

Abb. 237. Vom Grabmal des Grafen René de Châlons in Bar-le-Duc.

Die Bauplastik.

Das Bild der französischen Plastik des 16. Jahrhunderts wäre unvollständig, wenn nicht auf die Bauplastik ein Streiflicht geworfen würde, denn sie zeigt die französische Begabung für das ornamentale und figürliche Bildwerk von einer besonderen Seite, die freilich nicht erst im 16. Jahrhundert sich enthüllt, vielmehr so lange schon offenbar war, als die französische Kunst sich mit großen Bauaufgaben beschäftigt hatte. Im Mittelalter steht das gesamte plastische Schaffen im Dienste des Bauwerkes, denn Figuren, Ornamente, Dekoration jeglicher Art, Kapitelle an Säulen und Pfeilern, Simse, Friese, Lettner, Kanzel- und Altarausstattung — alles ist zu dessen Zierde und Schmuck ersonnen und ausgeführt. Das gilt für den romanischen Stil und in noch höherem Maße auch für den gotischen. Denn eine Freiplastik hat es so gut wie gar nicht gegeben. Das Mittelalter kennt nur Mauerplastik.

Im Laufe jener Geschichte, die das Bürgertum vorbereitet und schließlich zu einer eigenen politischen und wirtschaftlichen Körperschaft und dann zu einer Standesmacht im Staate ausbildet, geht auch in der Plastik ein Unabhängigkeitsversuch vor sich. Seit dem Mittelalter mit dem Baukörper verwachsen, trachtet sie jetzt danach diese Bindung aufzugeben. Es lockert sich manchmal dieser feste Zusammenhang mit der Mauer und dem Bauwerk und daraus zieht vornehmlich die Grabplastik Gewinn. Das Freigrab besaß diese Freistellung längst. Aber der Raumanspruch, den es zu machen genötigt war und die großen Kosten, die es verursachte, sind der Grund, daß es lange ein Vorrecht der Fürsten, des Feudaladels, der Geistlichkeit und der Ritterschaft blieb. Allmählich folgte auch das reichgewordene Bürgertum und baute sich Gräber, wie es früher die Fürsten getan hatten.

Im Renaissancezeitalter nun verengert und erweitert sich die bauplastische Aufgabe zu gleicher Zeit. Sie verengert sich, weil sie fast ausschließlich auf den Schloßbau beschränkt bleibt. Sie erweitert sich, weil das königliche Schloß mit seinem Ansehen, seinem Zweck und der Mannigfaltigkeit seiner Räume die plastische Phantasie sowohl des Baumeisters wie des Bildhauers nötigt, ganz andere Formen zu ersinnen und einen ganz anderen Zusammenhang zwischen Raum und Dekor zu schaffen, als ihn das Mittelalter gekannt hatte.

Sehen wir von den Stadtbauten ab und von den nicht allzu vielen bürgerlichen Privathäusern, die sich der Unterstützung der Plastik zum Schmuck des Äußeren und Inneren erfreuen durften, so ist es wirklich nur der Schloßbau, der als große und ernste Aufgabe die Kunst beschäftigt. Eigentlich ist die französische Kunst durch diese Ausschließlichkeit im Anspruch an künstlerische Kräfte verarmt. Aber sie hat sich auch unendlich bereichert, weil sie gehalten war, ein Allerhöchstes an Größe, Pracht, Stolz und Ansehen zu leisten. Nur die allerstärksten Begabungen konnten zur Höhe aufsteigen. Jede Mittelmäßigkeit war ausgeschlossen, schon im Entwurf des Ganzen, vollends in der Ausstattung und Ausführung. Etwas Schrankenloses war zu bewältigen und in eine Form zu bringen, die alles sein durfte, nur nicht kleinlich und ängstlich. Die erfindende Formphantasie mußte im Ausdruck immer nach dem Stolzesten greifen und eine Würde und Macht in die Form legen, die nicht selten bis zum Hochmut sich verstieg. Unüberbrückbare Abstände trennen das Schloß von aller anderen Welt. Für die Künstler ein mächtiger Ansporn. Nur wenige konnten an ein Ziel gelangen, das ihr Ehrgeiz und ihr Wille ihnen verlockend machte. Der bei weitem größte Teil der künstlerischen Fähigkeiten kam gar nicht zur Höhe, die nötig war, um die Aufmerksamkeit des königlichen Bauherrn auf sich zu lenken. Dadurch erklärt sich eine Erscheinung, die die französische Kunst auszeichnet. Sie schafft Bauten und Räume von einer Einheitlichkeit des Grundplanes bis zum letzten Dachziegel, die nur noch in Italien und in wenigen Beispielen auch in Spanien ihresgleichen hat. Bei den ganz großen Schloßbauten ist der führende Meister unumschränkt und einzig auf sich angewiesen. Für die Bauaufgaben zweiten und dritten Ranges, für Bauleiter, Dekorateure und die mancherlei Steinhauer, Holzschnitzer und Gartenbaukünstler war ein vorzügliches Angebot vorhanden und damit eine strenge Auslese möglich. Denn viele, die zum Besten und Schwersten berufen waren, treten zurück und übernehmen unter dem Kunstcapitano Offiziersstellen, meist ohne Aussicht schnell aufzurücken. Durch alle diese Umstände erklärt es sich, daß die Anzahl der individuellen und scharfumrissenen Künstlerpersönlichkeiten gering ist. In Italien hat jede Stadt von einiger Bedeutung soviel künstlerische Physiognomien, wie ganz Frankreich nicht in einem halben Jahrhundert. In der Renaissancegeschichte Frankreichs ist es kein halb Dutzend Bildhauer von Rang, die das künstlerische Geschehen bestimmen. Und diese wenigen werden nicht nur für den Hof verwendet und müssen als solche bald in Paris, bald in der Normandie, an der Loire und an der Marne entscheiden und die Verantwortung tragen, sondern wenn irgendein Herzog an der Somme oder an der Gironde bauen und werken läßt, dann wählt er auch, wenn irgend möglich den großen Hofkünstler, der gerade in Gunst und Gnade steht. Im 16. Jahrhundert verliert das landschaftliche Sonderleben auf dem Gebiete der Kunst sehr schnell seine Bedeutung. Paris führt und entscheidet. Alles drängt zu der riesigsten Willenseinheit, die Europa vor Napoleon gesehen hat, zu der einen einzigen Figur, die Ludwig XIV. in Versailles als König, Staatsoberhaupt und Mäzen in sich verkörpert. L'état c'est moi! — L'art c'est moi!

Für die kirchliche Kunst hat es ein solches, alles an sich reißendes und von einem Punkte aus bestimmendes Kunstoberhaupt nicht gegeben. Deshalb scheidet sich auf ihrem Gebiete die landschaftliche Sonderart viel länger und bleibt besser erkennbar. Auch hat die Kirche es ohne

zu drängen ruhig hingenommen, daß es in Sachen des Stiles und der Modernität beim Alten blieb. Ein solches Urwaldgestrüpp von gotischen Ranken und italienischen Grotesken wie in Aix in Saint-Sauveur, in den Kirchen von Rouen und am Chor der Chartreser Kathedrale ist kaum wo anders zu finden. Die drei ersten Jahrzehnte gehören in französischen Kirchen fast überall diesem Mischstil, der im wahren Sinne des Wortes durcheinanderwächst.

Spätlinge, die aber schon mit dem neuen Stil in Berührung stehen, sind gar nicht selten. Es seien genannt die Kathedrale von Troyes mit der Fassade, die seit 1506 im Bau ist, ganz überzogen von einem üppigen Zierwerk der Spätgotik. In Paris wird von 1508—1522 der Turm Saint-Jacques errichtet. Saint-Gervais ist auch zu dieser Gruppe gehörig.

Freigebig sind alle Stile erst, wenn sie alt werden und aus der Fülle der Formen das Reichste und Schwerste zur Verfügung stellen. Diese Verschwendung hat man sich geeinigt barock zu nennen. Infolgedessen hat jeder Stil sein barockes Schlußkapitel. Das ist die Evoëstimmung der Weinernte, wenn man nicht bloß des Dionysos gedenkt, der den Segen gespendet hat, sondern auch alle Feldgottheiten einladet, die in den Fluren und dem Rebgelände auf der Hut waren. Denn in diesen allerüppigsten Spätzeiten ist ein Nachsommertrieb so stark, daß er in den kleinen und auf sich angewiesenen Bezirken — vielleicht dort, wohin die Sonne ihre heißesten Strahlen gerichtet und ein unterirdisches Quellgebiet den Boden fruchtbar gehalten hat — eine höchst selbständige und einzig schöne Frucht hervorbringt. In Rouen z. B. und hier ganz besonders im Hôtel Bourgtheroulde schießt eine Ornamentik empor und überwuchert an der Schauseite und im Hofe, vornehmlich an dem Eingangsflügel mit der Treppe, derart köstlich alle Mauerflächen und Sockelwände, daß die Bauplastik alle Hände voll zu tun hatte, um die Zeichnungen und Vorlagen des Baumeisters in Stein auszumeißeln. Welcher von den beiden Stilen hat ihn mehr besessen, die Gotik oder das Italienische? Wimperge, Fialen, Spitz- und Korbbögen sprechen für den alten Katechismus. Aus der neuen Lehre hervorgegangen sind alle Reliefbilder und die eleganten Akanthusranken, ferner die Zwitterwelt der Hippokampen und Panisken, die Dryaden und Quellnymphen, die Bocksgesellschaft der Silene und Satyrn, die in dem Renaissancegerank ihr Wesen treiben. Sie alle gemahnen an mailändische Ornamentik bester Zeit, ganz abgesehen davon, daß auch das gotische Geäst eine knappe Klarheit der Zeichnung verrät, als wäre hier ein maestro in die Schule eines Kathedralmeißels gegangen oder ein normannischer Steinmetz von Saint-Maclou in die Lehre zu einem scarpellino von jenseits der Berge.

Diesem Reichtum kommt nichts sonstwo gleich. Paris ist viel zu sehr in Disziplin und unter allzu scharfer Kritik, als daß dort ein Privatmann daran denken könnte, soviel Überschwang zum Fenster hinaus auf die Gasse zu hängen. Das „Haus Franz' I." am Cours la Reine in Paris ist zwar auch nicht gerade ein Beispiel der Zurückhaltung; aber doch gebundener und großstädtisch weit voraus, weil es das Allerneueste in viel genauerer Auswahl zeigt. Es muß einmal ganz à la mode gewesen sein. Man vermutet einen Bankherrn als Erbauer und Bewohner des eigenartigen Privathauses. Es ist ganz unköniglich. Noch heute wirkt es an seinem Platze wie ein archäologisches Wunderstück. Es sei durchaus nicht gesagt, daß hier und anderswo gerade Italiener die dicken Fruchtkränze und verquollenen Fensteraufsätze entworfen und angefertigt hätten. Im Gegenteil, es geht aus den archivalischen Forschungen hervor, daß französische maîtres-maçons und sculpteurs in großer Zahl bei allen Schloßbauten in ganz Frankreich verwendet worden sind und in dieser Sphäre der Werkleute fast überall die Leitung in Händen hatten. Sie werden es auch gewesen sein, die der Privatbau besonders in der Provinz für seine Zwecke beschäftigt hat. Die große Begabung des Franzosen für die Form, namentlich die Werkform und Bauform, für die Zier- und Schmuckform jeder Art und jedes Werkstoffes, hat sich auch bei den riesigen Unter-

nehmungen des Hofes in der glücklichsten Weise entfaltet. Ohne Zweifel haben auch die französischen Werkmeister verstanden bald ebenso geschickt zu italienern wie die Männer aus Florenz und Mailand, die der König so teuer bezahlte. Sie haben schnell gelernt, die Modeform sich anzueignen und das war die italienische. Gerade bei dem Hause Franz' I. ist fast für gewiß anzunehmen, daß dabei der Hofgeschmack von Fontainebleau in Parade vorgeführt werden sollte, und das ist wohl durch französische Werkleute geschehen. Sie sind durchaus nicht immer hinter den fremden Italienern zurückgestanden, sondern haben wie gesagt in den großen Schloßbauten die Vertrauensstellung als Leiter und Werkmeister inne. Da die ersten Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts darüber keinen Zweifel mehr gelassen hatten, daß die alte gotische Form der neuen italienischen weichen müsse, so war Hand und Auge jedes heimischen Bauhandwerkers auf die Modeform gerichtet, um sie sich geläufig zu machen. Notwendig entsteht daraus zu Anfang eine Mischform, irgendein Zwitter und allmählich eine ganz neue Ornamentik, die das Neue aus Italien ins Französische umdeutet und übersetzt.

Die Schlösser von Blois und Amboise, von 1515 an und schon vorher, sind die Vorschule. Die Schlösser von Chambord und Madrid im Bois, von Gaillon und Azay-le-Rideau (1520), Chenonceau (1515—1523) und Châteaudun (1502—1535) versammeln allgemach eine Schar von Werkmeistern, die schon völlig sicher sind in einem ausgesprochen französischen Sonderstil der Dekoration, und vereinigen einen Stamm von höchst geschickten Meistern, die dann später für Fontainebleau und Schloß Anet, vor allem aber für den Louvrebau und das Tuilerien-Schloß vor die größten und schwierigsten Aufgaben gestellt werden. Die italienischen Anfänge und Unterweisungen, die Jahrzehnte zurückliegen, sind völlig in der Formensprache des Châteaustiles aufgegangen. Daraus hat sich im Verlaufe weniger Jahrzehnte ein französisch-akademischer Charakter entwickelt, der dann Nationalgut wird. Der frühe Zustand zeigt die Neigung zu einer kräftigen, dickwulstigen, vollsaftigen, manchmal knolligen, krautigen und zähen Werkform. Er wandelt sich ab zur scharfkantigen, straffen Bestimmtheit und erfaßt dann das Ziel der Eleganz, die ein Kompromiß ist zwischen Formadel und Zweckform, zwischen Werkstoff und Zeichnung, zwischen antiker Vorlage und einem spezifischen, rassigen Hang zum leichten, flüssigen, hemmungslosen Spiel mit dem Regelrechten und Korrekten. Das war nun Sache der Begabung, wie es Sache des Willens war, das gesamte Formenwesen der Bauplastik von Grund aus umzubilden, für den Außenbau und für den Innenbau, wie für Kaminaufsätze und Kaminhauben ebenso für Türrahmen und Pilasterfüllung, für Saaldecke und Wandbekleidung in allen ihren Arten, sodaß der gar nicht zu übersehende Formenschatz entstanden ist, der als ein vollberechtigtes und dem italienischen ebenbürtiges Kunsterzeugnis in den Bauhütten und Bauwerkstätten Europas viel bewundert und noch häufiger benutzt und nachgeahmt worden ist. Dabei kamen alle Modeformen der Renaissance nach der Reihe zur Verwendung, die Grotesken, das Rollwerk, das Kropfwerk. In allem zeigt sich eine durchaus französische Deutung und Formung, die dank dem Geist der Erfindungsgabe, der geschmackvollen Zeichnung und dem erfolgreichen Bestreben über den Werkstoff an sich die reine Form an sich zu stellen, einen Siegeslauf durch die ganze Welt gemacht hat.

Alle Großmeister der Baukunst und der Bildnerei haben durch ihre Herrschaft über den Gesamtbereich der Kunst an der speziellen Aufgabe der Bauplastik den wichtigsten Anteil. Sie ist vom Geiste Philiberts De l'Orme, von Pierre Lescot, dem Seigneur de Clagny, und nicht zum wenigsten von Jean Goujon bis in das kleinste erfüllt und belebt; sie ist durch sie geadelt worden.

Die Malerei bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts.

Die Zeit Karls VIII. und Ludwigs XII. ist auf dem Gebiete der Malerei dadurch gekennzeichnet, daß die flandrische Kunst immer noch in Geltung bleibt. Aber ebenso deutlich ist es, daß die italienische Malerei mehr und mehr an Boden gewinnt. Beide Könige und der Hof haben das Wesentliche dabei von sich aus veranlaßt, weil ihre persönliche Liebhaberei dieser italienischen Kunst gehörte, die sie im Lande selbst kennen gelernt hatten und die ihnen mit dem Prägestempel der höheren Bildung und dem Zauber des Neuen entgegentrat. Ob in ihrer Wertschätzung der Begriff einer Kulturtat mitgespielt hat, ist nicht zu erkennen. Man kann sich indessen der Meinung nicht verschließen, die Gekrönten selbst oder die Großen ihres Hofes hätten ein Witterungsgefühl dafür besessen, daß in der geistigen Luft Europas das Maximum über Italien lag. Jedenfalls hatte über Frankreich lange genug ein Minimum sich breit ausgedehnt. In persönlichen Eigenschaften der Bestimmenden sind die Gründe für den Umschwung überhaupt nicht zu suchen. Es ist viel wahrscheinlicher, daß der Bildungszwang und ein gewisses Erstaunen vor dem Fremdländischen sie vermocht hat, mit großen Kosten und Opfern Künstler und Kunstwerke aus Italien nach Frankreich zu ziehen.

Wie aber fern vom Hofe in der Provinz die Kunst ihr Dasein fristete, erhellt aus dem Beispiel des Jean Bellegambe in Douai. Er entstammte einer dort ansässigen Familie und scheint über seine Heimat nicht viel hinausgekommen zu sein. Geboren etwa um 1480, taucht er 1504 in den Registern seiner Vaterstadt auf. Etwa 1535 ist er gestorben. Er war Franzose, hatte einen italienischen Namen und malte nach den Rezepten der flandrischen Kunst. In Douai in Notre-Dame hat sich ein Altar erhalten, den Abt Charles Coguin gestiftet und bei ihm bestellt hatte, eine Anbetung der heil. Dreieinigkeit. Walter Cohen stellt fest, daß der Maler auf diesem Gemälde 254 Personen dargestellt hat. Zwischen 1511 und 1520 muß es entstanden sein. In der Kathedrale von Arras werden zwei Altäre in stattlichen Renaissancerahmen von ihm aufbewahrt, eine Anbetung der Könige und eine Kreuzigung. Das bekannteste Werk ist der Berliner Altar, ein großes Stück aus der Sammlung Solly mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Eine kaum zu überschauende Flut von Menschen. Schließlich das Bild im Museum von Lille, das durch eine unfreiwillige Komik seines dogmatischen Ernstes fast verlustig geht, darstellend die Seelen im mystischen Brunnen, wo sie im Blute Christi baden. Der Maler von Douai kennt Gerard David und Hans Memling und die Malweise von Brügge und Gent, wobei ihm der Miniaturist Simon Bening mindestens ebensoviel gesagt hat, wie die Tafelmaler in der Art des Herri met de Bles.

Abb. 238. Jean Bellegambe. Das Seelenbad. Zwischen 1511 und 1520. Lille, Museum.

Abb. 239. Jean Bellegambe. Jüngstes Gericht. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Bellegambe blieb in Douai und damit in kleinen Verhältnissen der Provinz. Anders dagegen liegen die Dinge bei Jean Bourdichon, dem Maler von Tours, der von drei Königen und mehr noch von den königlichen Frauen, vornehmlich von der Königin Anne de Bretagne in Gunst und Gnade aufgenommen wurde. Sein Wert als Maler ist durch diese höfischen Beziehungen wesentlich überschätzt worden. Er soll 1457 geboren sein. Schon unter Ludwig XI. und Charlotte von Savoyen für königliche Wünsche als Miniatur- und Buchmaler beschäftigt, steigt er unter Karl VIII. in die Würde eines Hofmalers auf und behält sie auch noch unter Ludwig XII. und Franz I. Er ist vor 1521 gestorben.

Seine berühmteste Arbeit ist das Gebetbuch für die Königin Anna von Bretagne, les Grandes Heures de la reine Anne de Bretagne (Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 9475). Der Ruhm dieser Buchmalerei, die im vorigen Jahrhundert zu den größten Kostbarkeiten der Kunst gerechnet wurde, ist sehr stark gesunken, da man mit Recht in ihr eine Leistung erkannt hat, die weder an Erfindung noch an Ausführung sich mit den Prachtstücken der flämischen Malerei messen kann und innerhalb der französischen Kunstgeschichte eher einen Zustand der Überladenheit und Überfüllung zu erkennen gibt, als daß sie Anlaß gäbe, das Werk und seinen Urheber in hohen Worten zu feiern. Der schwerste Vorwurf, der dabei dem Maler zu machen ist, ist der, daß ihm einer der bewährtesten Vorzüge französischer Kunstübung verloren gegangen war, Maß und Geschmack. Der Touraner Meister lebt im wesentlichen von dem Erbe des Jean Fouquet, dem er gelegentlich eine stärkere Dosis italienischer Manier zusetzt. Nirgendwo ist ein Zug von eigenem Willen und neuem Bestreben zu spüren, dagegen werden alle geläufigen Formeln unter seiner Hand dick und schwer, selbstgefällig und breitflüssig. Wenn in ihm das Ende der hochgezüchteten Buchmalerei der französischen Höfe zu sehen ist, dann war das Ende platt und breitspurig. In der Pariser Nationalbibliothek werden noch vier andere Handschriften seiner Hand oder seiner Werkstatt zugewiesen, ohne daß durch sie der Gesamtwert seines Könnens höher stiege. Als

Abb. 240. Jean Bourdichon. Der Dauphin Charles Orlant. London.

Tafelmaler ist ihm schwer beizukommen. Die Zuweisung eines erst vor nicht langer Zeit aufgefundenen Gemäldes, eines Dreiflügelaltares auf Holztafeln aus der Kirche Notre-Dame in Loches, datiert vom Jahre 1485, in der Mitte Golgatha, links Kreuztragung, rechts Grablegung, trägt nicht dazu bei, über ihn Klarheit zu bringen, weil die Nottaufe sich auf keinen Rechtstitel stützen kann. Das Bild ist an sich recht bemerkenswert und gibt über die italienischen Einflüsse sehr deutliche Auskunft. Mantegna und oberitalienische Meister haben an dem Vortrag dieses tüchtigen Gemäldes den größten Anteil. Aber es ist noch nicht einmal erwiesen, daß das Bild von einem Franzosen gemalt sei. So muß man sich für Bourdichon mit sehr schwachen Anhalten zufrieden geben, wenn man ihn als Tafelmaler kennen will. Denn auch das anziehende Kinderbildnis von einem Söhnchen Karls VIII., Charles Orlant, ist keine gesicherte Arbeit des Hofmalers.

In der Unsicherheit der wirklichen Erkenntnisse über Herkunft, Art und Stil ist ihm Jean Perréal zur Seite zu setzen. Nach dem, was wir über ihn und seine Fähigkeiten erfahren, scheint es sich um eine talentvolle Hoffigur zu handeln, die man gern zu Rate zog, weil sie in künstlerischem Ansehen stand. Es heißt, er habe Skizzen anfertigen und vorlegen können. Augenscheinlich war er der Mann der Königin. Nach seinem Entwurf soll das Grabmal für Ludwig XII. in Saint-Denis aufgerichtet worden sein. Wenn das richtig sein sollte, so gehörte Perréal offenbar zur italienischen Partei bei Hofe, denn der Stil des Denkmals ist italienisch und Jean Juste, der es angefertigt hat, war auch Italiener. Da am Hofe der Anne de Bretagne von ihm soviel gehalten wurde, daß auch Margarete von Österreich für das Grab ihres schönen Gatten in Brou ihn gern verpflichtet hätte, so hat man ihm die hohe Ehre erwiesen, den unbekannten Meister von Moulins, der unstreitig die höchste Begabung dieser Zeit ist, durch seinen Namen zu ersetzen. Nicht der geringste Anhalt ist vorhanden, einen solch kühnen Vorschlag zu rechtfertigen oder gar anzunehmen. Der große und prachtvolle Altar in der Kathedrale von Moulins steht an Wert und Großzügigkeit viel zu hoch, als daß man ihn einer der bis jetzt bekannten Figuren in der französischen Malerei bloß auf Vermutung oder auf das Spielerglück eines guten Treffers hin zuweisen dürfte. Man ist genötigt bei Jean Perréal im Hinblick auf seine geschichtliche Stellung (er stirbt um 1528) zwischen flandrischem und italienischem Wesen eine Mischung beider Stile vorauszusetzen. Das würde bei dem bourbonischen Dreiflügelaltar für ihn zwar zutreffen, aber für eine Zuweisung genügt dieses einzige Moment nicht. In dem Dämmerungszustande des Überganges von alter flämischer Gotik zur neuen Bildungskunst ist das Zwielicht so undurchsichtig, daß die Umrisse der künstlerischen Erscheinung Jean Perréals nicht klar zu erfassen sind. Er hat die längste Zeit in Lyon verbracht. Aber er hat den Beinamen Jean de Paris. Er war Architekt, Bildhauer und Meister in allen Fächern der Dekoration. Man machte, wie es scheint, bei allen Entscheidungen in Sachen der Kunst viel von seinem Ratschlag oder Vor-

schlag abhängig. Vielleicht ist er ein Vorgänger der großen Kunstintendanten gewesen, die die Renaissancehöfe benötigten. Nur ist nicht einzusehen, durch wieviel Können er diese Vertrauensstellung gerechtfertigt hat. Deshalb ist es wahrscheinlicher, zumal er sich bei Lemaire de Belges, der gleichzeitig in Brüssel ein opus über Kunst und Künstler herausgab, einer guten Zensur erfreut, daß er die Macht der öffentlichen Stimme und die Unterstützung eines Literaten richtig einzuschätzen verstand und wohl beides wünschte, weil seine Talente als Hofmann größer waren denn die als Künstler. Es ist bisher nicht gelungen, ein Werk des Künstlers wiederzufinden und seinen Wert zu bestimmen. Wohl aber spielt er in der Umgebung Karls VIII. und Ludwigs XII. eine ansehnliche Rolle.

Er und Bourdichon sind wichtig als bezeichnende Figuren für die höfische Kunstpolitik an der Wende des Jahrhunderts. Sie sind beide Franzosen. Beide bemühen sich um das neue Kunstidiom des Italienischen. Beide stecken noch ganz sichtlich in der flandrischen Überlieferung, die das Jahrhundert vorher in mächtigem Ansehen stand. Der Hof will das Italienische.

* * *

Die italienische Kunstpolitik am Königshofe wird über alle Zweifel klar, als Lionardo nach Schloß Amboise berufen wird, wo er 1516—1519 seinem königlichen Gönner dient, als Andrea del Sarto seine Kunst König Franz I. zur Verfügung stellt und Andrea da Solario, genannt Andrea da Milano, für den Kardinal d'Amboise im Schloß Gaillon arbeitet. Im hellsten Licht erscheint die Tatsache, als Franz I. aus den italienischen Kriegen und aus seiner Gefangenschaft in Madrid nach Fontainebleau zurückkehrt und sofort seine offenbar schon lange im Stillen gehegten Kunstpläne von 1528 an ins Werk setzt.

Er macht jetzt ganze Arbeit. Die Bauten am Schloß Fontainebleau kommen in Schwung und zeugen für die mächtige Energie des Königs, der sich selbst, seinem Hofe und dem Glanz seines Königtums den prächtigsten Schauplatz schaffen will. 1528 ist das Jahr der Wende.

Als Maler, wenigstens in leitender Stelle, verlangt er Italiener um sich zu haben. Es handelt sich um zwei Persönlichkeiten von allergrößtem Einfluß und einem großartigen Können: Giovanni Battista Rosso Rossi, genannt il Rosso, Maître Roux (geb. 8. März 1494 in Florenz, † 1541 in Fontainebleau) ist der eine und Francesco Primaticcio (geb. 1504 in Bologna, † 1570 in Paris) der andere.

Beide Meister — und es waren richtige Meister ihres Faches — besaßen die Universalität des malerischen Könnens und der vielfachen Fertigkeiten als stuccatori, die vorausgesetzt werden mußte, wenn sie ihrer Aufgabe gewachsen sein sollten. Denn der König brauchte nicht einen Maler oder Zeichner, keinen Meister des Tafelbildes, sondern einen Mann des großen Stiles, einen Mann zielbewußter Regie, einen Praktiker der Schloßausstattung, einen organisatorisch begabten Atelierchef, bei dem viele Leute, Maler, Gipsmodelleure, Dekorationskünstler, Schnellarbeiter, unermüdliche Handwerker in stucco, in fresco, Schnitzer und der ganze Troß von gewandten und anstelligen Hilfskräften jeder künstlerischen und stilreinen Handarbeit beschäftigt wurden.

Der Wunsch des Königs war vom Geiste der Renaissance getragen. Ihm schwebte der Idealgedanke der italienischen Schule vor der Seele: das Gesamtkunstwerk eines einheitlichen, umfangreichen Renaissanceschlosses, in dem die Königsflucht der Galerien und Staatsgemächer, die ganze Hofhaltung mit ihren Ställen und Wagenburgen, ihren Gärten und Wasserkünsten aus einem Guß nach einem Plan und aus ein und demselben großzügigen Gedanken heraus erstellt werden sollten. Er träumte von einem Weltwunder. Er wollte Rom, Florenz, Mailand und Madrid

Abb. 241. Rosso Rossi. Vertumna und Pomona. Zeichnung im Louvre.

in den Schatten stellen. Das Mittelalter und die Burgenwehrhaftigkeit durften nicht mehr mit einem Schimmer aus ihrer Vergangenheit auftauchen. Von dem Gold der Wände und aus dem Grün der Gärten sollte die Heiterkeit und die Pracht der neuen Zeit in den Formen des neuen Stiles vor den Augen einer Hofgesellschaft widerstrahlen, die um die Person des Königspaares versammelt wurde als Zeuge seiner Macht und als Repräsentant einer Untertanen- und Vasallenschaft, die in dem Könige die Idee des Staates und der unumschränkten Herrschaft zu verherrlichen hatte.

Die ganze Anlage eines solchen Schlosses war dem Gesamtplan entsprechend ein italienischer Gedanke. In vielen wichtigen Grundzügen und Einrichtungen verlangte allerdings schon der eigentlich französische Wille sein Recht und behauptete es. Aber die Formgewandtheit, die Flüssigkeit des Ausdruckes und der zielsetzende Kanon waren in Italien allein zu finden.

Rosso Rossi und Francesco Primaticcio besaßen die erwarteten und notwendigen Fertigkeiten. Rossi hatte sich in Rom gebildet. Er war in der Sphäre Michelangelos zum Meister geworden. Primaticcio, der jüngere, hatte seine Schule in Mantua beim Bau des Palazzo del Tè unter Giulio Romano gemacht, dessen Name dafür bürgt, daß auch er in Rom die Weihen sich geholt hatte. Der Florentiner und der Bolognese waren sattelfeste Meister der hohen Schule. Sie beherrschten ihre Künste als Schüler eines Größeren, als Bewunderer und Landsmänner des Allergrößten. Die Volta Michelangelos, die vatikanischen Palastfluchten, die Mediceischen Prachtbauten gaben die Beispiele zu der schwierigen Partitur der Schloßmalerei, die sie in Fontainebleau ins Werk setzten.

Rosso Rossis erster Auftrag ist die Galerie Franz' I. In dem großen Raume längs der cour

du Cheval Blanc waren fünfzehn Bilder in Fresko für die Längswände und je eines für die Schmalseiten zu liefern. Dem Sagenkreis um Bacchus und Venus herum gehören die Stoffe an. Der Ornamentrahmen um die Füllungen, überhaupt die ganze Aufteilung der Riesenfläche der Decke mit ihren Zwickeln, Einschnitten und Überleitungen galten von jeher als ein Muster, das für alle möglichen Zwecke auszubeuten die Aufgabe unzähliger Kopisten war.

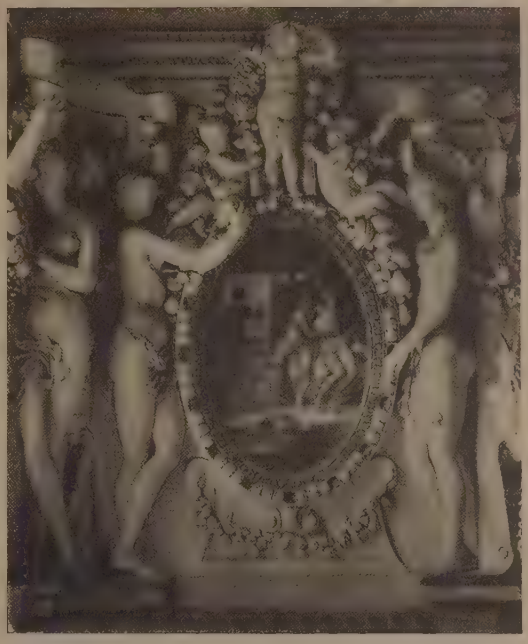


Abb. 242. Kartusche mit Mars und Venus im Schloß von Fontainebleau.

Rossis Ehrgeiz und seine Aufgabe war, in dem großen Zuge des Gesamtentwurfes die Klaue des Löwen fühlen zu lassen, nirgendwo den ruhmreichen Anklang an Michelangelos Titanenwelt preiszugeben und dabei doch überall die süßen Reize der Eleganz auszuschütten. Die Grazien sollten Rosen streuen auf den gewaltigen Olymp, wo die Götter thronen, und die Grazien, die dem Auge Franz' I. gefallen sollten, durften wohl nicht ganz den Charme französischer Weiblichkeit entbehren. Rosso Rossi ist seiner Aufgabe in vollendeter Weise nachgekommen. Die Zeit ist aber schonungslos mit seinem Werk umgegangen. Am meisten geschadet haben ihm die immer wiederholten Übermalungen und die Wiederherstellungsversuche des ursprünglichen Zustandes, die sich allzu oft und in nicht sehr langen Abständen folgten. Nur die Stiche Boyvins (1525—1598) geben eine Vorstellung von dem zeichnerischen Werte seiner Figuren, die mit Geschick den unbequemen Raumbedingungen der tiefgezogenen Zwickel gerecht werden. Aber es kam weder bei Rosso noch bei Primaticcio darauf an, daß die Einzelszenen in den Kassetten der Decke oder in den Gewölben zwischen den Fenstern für sich wirkten. Die Gesamtgestaltung von Stuck und Bild, Weiß und Farbe, Rahmen und Raum mußte zur Geltung kommen. Die Erfolge der Tafelmalerei, die in Florenz, Rom und Venedig geblüht und die Hand auch dieser Schloßmaler gelockert hatte, waren für solch einen Dekorationszweck gar nicht verwendbar. Ebensowenig die Lehren des großen Wandfreskos und der Flächenzwang seines Bildaufbaues. Denn die Rahmen schlossen jedesmal eine Tubusperspektive in Himmels- und Wolkenfernen und -tiefen ein, und das Stuccoweiß der Simse und Einfassungen machte jeden Farbenreiz in den Figurenfeldern tot. Von keinem Ausstattungssystem hat sich unser Geschmack so weit entfernt, wie von dem Formenreichtum der Renaissancedecken und Schloßdekorationen, der heutzutage den Kursälen, Spielhöllen und der Salonarchitektur der Hôtellerie überlassen bleibt. Es ist uns kaum mehr möglich, den schematischen Figurenkanon zu ertragen, durch den Götter, Helden und Schönheiten des Olymp in die Langeweile einer Kulissenwelt versetzt werden, wo schlecht Theater und meist noch schlechter um das Glück gespielt wird. Von dieser niederen Bühne hat der stolze Geist der Stilreinheit und Normalität Besitz ergriffen, der durch Jahrhunderte hindurch Regie und Publikum beherrscht hat, nachdem er aus den Schloßräumen der Könige sich in die Lehr-

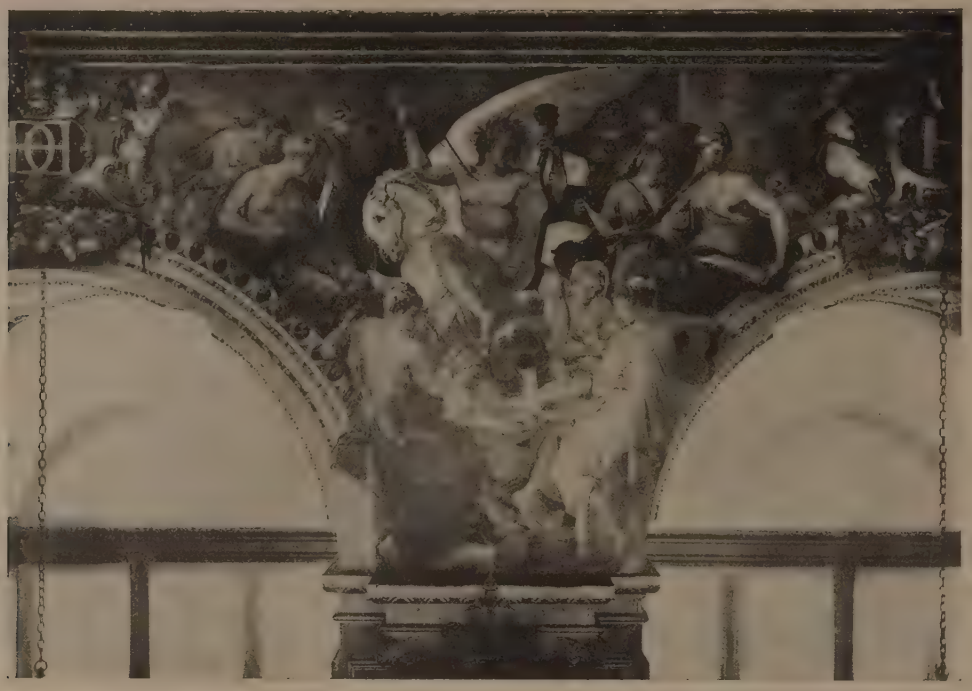


Abb. 243. Primaticcio. Apollo und die Musen, aus der Geschichte von Amor und Psyche. Im Schlosse von Fontainebleau, Galerie Heinrichs II.

anstalt der Akademie hatte versetzen lassen. Von dort aus übt der Geist der klassischen Kunst noch immer sein Regiment aus. Aber das Auge des Geübten hat gelernt, in seinen Erzeugnissen die Leere der Formel, die Monotonie erotischer Idyllen, heroischer Dramen und Katastrophen und die Leblosigkeit posierender Figuren als öde Konvention zu erkennen. Rosso Rossis Leistungen befriedigten König und Hof auf das Höchste. Er wurde mit Ehren überschüttet und erhielt eine amtliche Stellung, die allen anderen übergeordnet war. Eine ganze Anzahl Italiener arbeiteten unter seiner Leitung, auch drei Franzosen und zwei Flamen. Von 1531—1540 ist er vornehmlich an der Galerie Franz' I. beschäftigt. Auch durch persönliche Eigenschaften besaß er des Königs Gunst. Ein tragisches Geschick setzte seinem Leben ein vorzeitiges Ende. Er hatte einen seiner italienischen Landsleute, Pellegrini, beschuldigt, ihm Geld entwendet zu haben, worauf der Unglückliche gefoltert wurde. Als sich dann seine Unschuld erwies, ergriff den Kläger bittere Reue. Der Qual der Gewissensbisse entzog er sich durch den freiwilligen Tod, indem er Gift nahm. Das geschah im Jahre 1540.

Sein Erbe in den Ämtern, Ehren und im künstlerischen Betrieb wurde Francesco Primaticcio aus Bologna. Nach Fertigstellung der Galerie Franz' I. wurde die Galerie d'Ulysse in Angriff genommen und nach langer Arbeit unter Heinrich II. abgeschlossen.

Was über Rosso Rossi gesagt wurde, gilt auch für Primaticcio, den Abbé de Saint-Martin-lès-Aires de Troyes. Ihre persönliche Eigenart und ihr verschiedenartiger Werdegang brachte sie nie in Gegensatz, denn das System hielt sie beide in den festgesetzten Grenzen. Beide Meister bringen dieses System zu Ehren und machen mit ihm Schule. Für Frankreich waren die Auswirkungen dieser

am Schloßbau von Fontainebleau vereinigten Künstlerschaft aus Florenz, Bologna und Mailand von der größten Wichtigkeit. Denn ehe die französischen großen Baumeister Philibert De l'Orme, Lescot, Bullant, Du Cerceau und Jean Goujon, der Bildhauer, einen selbständigen Kanon für die Bauplastik und die Schloßmalerei aufgestellt hatten, war die italienische Formel durch jene bereits allen ins Blut übergegangen, die bei den Hofbauten mit dieser Art der Malerei beschäftigt waren. Unschwer sind noch unter Ludwig XIV. und Charles Lebrun die Grundelemente der Schloßkunst hohen Stiles und der Galerie- und Salon-Malerei im Sinne der monumentalen Ausstattung gewaltiger Räume und großartiger Saalfluchten wiederzuerkennen, Grundelemente, die auf die Schule von Fontainebleau unter Rosso und Primaticcio zurückzuführen sind.

Abb. 244. Primaticcio. Entwurf für das Grab der Valois in Saint-Denis. Paris, Louvre.

Man kann die Frage aufwerfen, ob diese Art der Gesamtausstattung in die Geschichte der Malerei gehört und nicht viel besser im Rahmen der Innenausstattung behandelt werden müßte. Denn an dem Entwurf und der Ausführung dieser Schloßkunst sind drei Meister in gleicher Weise beteiligt und infolgedessen verpflichtet, als Trinität und Einheit miteinander zu arbeiten, das ist der Architekt, der Stukkateur und der Maler. Wenn irgend jemand ein Übergewicht hat, so ist es sicher der Architekt.

Rosso Rossi war übrigens auch ein tüchtiger Tafelmaler. Der Louvre besitzt von ihm ein Gemälde mit der Beweinung Christi, das früher in der Kapelle des Schlosses Ecouen seinen Platz hatte. Es ist ein Bild der hohen Schule. Zu den römischen und florentinischen Rezepten der klassischen Zeit gesellen sich venezianische und modenesische und es werden die Meisterwerke von Correggio und Tizian mit gleichem Geschick befragt. In prachtvollem Kontraposte spielen die Lichter und Schimmer auf der Brust des Toten, auf dem Rücken des Johannes, auf Schulter und Wangen der Magdalena, um im Tiefschatten auf dem Antlitz der Mutter Maria zu verglühen. Eine schmerzensreiche, scharf gebrochene Grundlinie im Inneren der Gruppe bestimmt den Aufbau, der ohne Gipfelung, gleichsam niedergehalten von dem furchtbaren Schicksal, mit einer flachen Kurve, die die Gruppe oben begrenzt, schwermütig abgeschlossen ist.

Als letzter Italiener wird Niccolo del Abbate, der 1552 aus Modena, wahrscheinlich als Sproß der Schule Correggios, nach Frankreich kommt, von Primaticcio seinem Stabe beigeordnet und an den Arbeiten für die Galerie d'Ulysse, die 1738 zerstört wurde, angestellt. Unter Heinrich II. werden alle diese Meister zusammengerufen und in der Grande Salle de Bal zu einer Schlußleistung veranlaßt, die die französische Renaissance nach italienischem Muster und unter italienischer Leitung zu Ende bringt und großartig krönt. Von französischen Mitarbeitern sind zu nennen Charles Carmoy, Charles Dorigny und Claude Badoyn.

Abb. 245. Diana von Fontainebleau. München, Residenz.

Primaticcio ist hochgeehrt im Vollbesitz seiner Ämter und Besoldungen 1574 in Paris gestorben. Nach der Glanzzeit unter Franz I. hat er noch Heinrich II., Franz II. und Karl IX. gedient. Der Abt von Saint-Martin de Troyes, wie er nach seiner Erhebung in ein kanonisches Amt in Frankreich genannt wurde, bezeichnet die Höhe einer glanzvollen künstlerischen Tätigkeit, die nach den Theorien und der Praxis der Renaissance einen ebenso großen Verzicht auf das Recht des eigenen Selbst und persönlichen Seins verlangte, wie andererseits eine bewundernswerte Hingabe an ein strenges System, an die gesetzmäßigen Ordnungen und an den Befehl der königlichen Majestät forderte.

Nur seine Zeichnungen, die oft von hohem Reiz sind und von überlegener Meisterschaft Zeugnis ablegen, bilden einen etwas welken Ruhmeskranz zu diesem erfolggekrönten Künstlerleben, dessen Werke von der Zeit und den ihr entgegenwirkenden Händen der Denkmalpflege verdorben und vernichtet sind, sodaß fast nichts mehr von ihnen in ursprünglicher Fassung besteht. Am härtesten ist mit ihnen und ihrem Schöpfer die Kunstgeschichte umgegangen, die ihm den allergrößten Teil der Anerkennung, die er bei Lebzeiten genossen hatte, durch posthume Kritik strittig macht, weil ihr das ganze System nicht mehr paßt. Die Schule von Fontainebleau und ihre meist unbekannten Mitglieder haben an dem Sternenhimmel der Kunst auf dem ewigen Wege um die Sonne einen Tiefpunkt erreicht, sodaß sie vielleicht später mit den wissenschaftlichen Mitteln der Forschung und Kritik zu fassen sein werden, aber nicht mehr in der Leuchtkraft, die ihnen eignete, als sie am höchsten standen. Einstweilen ist für die Wissenschaft dieser Sammelbegriff, eigentlich ein Nebelfleck, nicht klar erkennbar. Man hat sich daran gewöhnt, in ihm eine Gruppe von französischen Bildern unterzubringen, die bei deutlich hervorstechender italienischer Schulung durch ihre gestreckten Proportionen oder durch die flämisch-welsche Mischung des Vortrages keinen Zweifel darüber lassen, daß sie in französischen Werkstätten entstanden sind. Dabei ist es wahrscheinlich, daß alle diese Elemente in der Nähe der Schloßbauten von Fontainebleau die engste Verbindung eingegangen sind. Nicht selten haben diese Bilder Beziehungen zum Hof und Hofklatsch. Am meisten muß für den Vorwurf die Mythologie herhalten. So begegnet man immer wieder Gottheiten des italienischen Olymp, Gemälden die als Bolognesische oder Römische Schule gelten, wie etwa die Münchener Diana, und die in Schlössern ein unbeachtetes Versteck hatten; andererseits Familienbildern der französischen Könige oder der Hofaristokratie, die, weit verschleppt, nach den Umwälzungen der letzten Jahre wieder zum Vorschein kommen.

Die Bildnismaler.

Über französische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts schreiben müssen, bringt in Verlegenheit. Denn bei jedem Schritt auf diesem Boden erweist es sich, daß er unsicher ist, weil die Denkmalkunde nur mit wenigen echt gezeichneten und gut beglaubigten Werken rechnen kann, um so öfter aber die durch Zuschreibung und Gutmeinen herangezogenen Bilder in Kauf nehmen muß. Der Katalog der zweifellos anerkannten Gemälde beschränkt sich auf wenige Nummern.

Jean Clouet, genannt Janet, ist vor 1516 aus dem Auslande und zwar höchstwahrscheinlich aus dem flämischen Gebiet oder dem Hennegau nach Frankreich eingewandert. In Valenciennes wird 1499 ein Maler Jannet Clauet genannt, der vielleicht sein Vater war.

Seit 1516 ist er in Tours schon als Hofmaler Franz' I. nachweisbar. Seit 1529 ist er in Paris ansässig und stirbt daselbst 1540. Er hat also die ganze Regierungszeit Franz' I. miterlebt.

Altarbilder und Vorlagen für kirchliche Stickereien sind von ihm beglaubigt aber nicht bekannt. Der Hauptbesitz, auf den hinzuweisen ist, besteht in etwa 130 Zeichnungen zu Bildnissen oder eigentlich Aufnahmeskizzen, die von einer Hand stammen und zumeist im Musée Condé in

Abb. 246. Jean Clouet († 1540). König Franz I. Paris, Louvre.

Abb. 247. François Clouet (1518—1572). Karl IX. von Frankreich. Wien, Staatsmuseum.

Abb. 248. Jean Clouet. Junger Edelmann. München, Pinakothek.

Chantilly sich befinden, und in einigen Zusatzblättern, die die Bibliothèque Nationale aufbewahrt. Nur die königliche Familie und Hofedelleute mit ihren Frauen sind dargestellt. Nach Tracht und Lebensalter, dann nach den aufgesetzten Bezeichnungen der Namen fallen diese Bildnisse in die Spätzeit des Meisters. Nach diesen Zeichnungen lassen sich noch eine Anzahl von Miniaturen und kleinen Ölbildern zusammenstellen, die ihm auch gehören müssen. Louis Dimier hat sie im Thiemeschen Künstlerlexikon einzeln aufgeführt. Eine Handschrift vom Jahre 1519 „Commentaires de la Guerre Gallique" (Bibl. Nat.), von Godofredus Batavus gemalt, weist auf den Rändern der bemalten Blätter kleine Bildnisminiaturen in Medaillonformat auf, die den König Franz I. und die Helden von Marignano, die sieben „Preux de Marignan" darstellen. Sie sind zum Teil von der gleichen Hand, die die Chantillyzeichnungen gemacht hat, also von Janet Clouets Hand auf die Blattränder gemalt. In zartestem Farbton, Emailmalereien gleich, ganz dünn und fein gehalten, sind sie bemerkenswert durch ihre Technik; aber sie „wirken kalt". Auf Grund dieser Vergleichsmöglichkeit gelten als Werke von seiner Hand ein Bildnis Franz' I. im Louvre und ein Reiterbildnis des Königs in den Uffizien, das letztere in kleinen Ausmaßen. Dazu einige andere, in Museums- und Privatbesitz verstreut.

Abb. 249. Französischer Meister. Männliches Bildnis. München, Pinakothek.

Sein Sohn François Clouet, auch Janet genannt (in Tours geb. vor 1522 und † in Paris 1572), wird beim Vater gelernt haben. Von seinen Bildern, die zahlreich gewesen sein müssen, haben sich nur zwei signierte Gemälde erhalten: das Bild des Apothekers Pierre Cutte vom Jahre 1562 im Louvre, und in der Sammlung Cook in Richmond das Bild einer Dame im Bade, der die Amme mit zwei Kindern und eine Magd im Hintergrunde Gesellschaft leisten.

Von den ihm zugeschriebenen Gemälden seien genannt das Porträt Heinrichs II. in Ganzfigur in den Uffizien und das Bildnis Karls IX., auch in Ganzfigur, im Museum von Wien. Louis Dimier führt noch eine Anzahl anderer Bildnismalereien auf, die jedoch tutti quanti nur auf Grund von Zuschreibungen und Vergleichen in sein Werk aufgenommen werden können.

Aus diesem nicht gerade sehr umfangreichen Material ergibt sich ein sympathisches Bild des Künstlers.

Als Hofmaler von Königs Gnaden zu einer Bildnisform verpflichtet, die zwischen Respekt, natürlicher Erscheinung und den Erwartungen des Dargestellten eine nicht ganz leichte Bindung zu suchen hat, ist er nicht mit dem Maße zu messen, das Holbeins unerbittliche Sachlichkeit und Kühle aufgestellt hat. Doch geschähe ihm Unrecht, wenn er einer Liebedienerei beschuldigt würde. Unter den Bildnismalern dieses Zeitalters nimmt er einen hohen Rang ein, wenn man seine flämische Schule und die Überlieferungen der Schule von Tours gelten läßt. Die malerische Auffassung eines Tizian ist ihm fremd geblieben. Er setzt den Weg fort, der über seinen Vater zurück in das Gebiet der nordischen Bildauffassung am Niederrhein und in den flandrischen Landen hinweist.

Abb. 250. François Clouet. König Heinrich II. (1547—1559). London.

Der Hofmaler war wohl im Großen und Ganzen auf die Hofaufträge angewiesen. Einen bürgerlichen Bildnismaler der gleichen Zeit zu nennen, fällt nicht leicht, wenn wir nicht etwa auf die Mitglieder der weitverzweigten Künstlerfamilie Dumonstier (auch Dumoutier) verweisen, die teils in Rouen, teils in Paris ihren Sitz hatten. Daß der Holländer Corneille de Lyon oder eigentlich de la Haye in dieser Zeit so großen Zuspruch fand, ist ein Hinweis auf die geringe Zahl künstlerischer Kräfte, die für solche Nachfrage zur Verfügung stand. Im Vergleich zu anderen Ländern ist die Ausbeute an Namen und Bildern gering. Sollte auch das Bedürfnis nach ihnen so wenig bemerkbar gewesen sein?

Wie die Dinge liegen, haben sich ganz offenbar die wirklich hohen Begabungen nach dem Hofe gewendet, um dort ihr Glück zu machen. Es ist erstaunlich und schwer faßlich, daß in einem großen und reichen Lande wie Frankreich der Hof allein die Kunst in Anspruch nimmt und mit seinen Riesenunternehmungen, die tausende von Kräften auf Generationen hin beschäftigten, den gehobenen Schichten keinen Raum gelassen hat, die bescheidene Rolle der bürgerlichen und privaten Kunstpflege auch nur in einfacheren Verhältnissen der familiären Bildnismalerei auszuüben.

Viel genannt und rühmlich gefeiert sind in dieser Zeit die beiden Maler, Bildhauer und Stecher Jean Cousin der Ältere und sein Sohn Jean der Jüngere. Sie stammen aus Sens, wo der Vater (1490—1560) fast sein ganzes Leben zubrachte und der Jüngere (1522—1594) seine Anfänge machte, bis er nach Paris ging. Beide haben sich als Theoretiker der Perspektive und der

Abb. 251. François Clouet (1518—1572). Diana von Poitiers. Warschau, Museum.

Abb. 252. François Clouet. Kardinal Odet de Coligny († 1571). Paris, Bibl. Nat.

Abb. 253. François Clouet. Léonore Breton, dame du Goguier. Paris, Bibl. Nat.

Abb. 254. Jean Cousin der Ältere. Das jüngste Gericht. Paris, Louvre.

Abb. 255. Corneille de Lyon. Franz II. Antwerpen, Museum.

Porträtmalerei durch ihre Schriften einen Namen gemacht. Vom Vater besitzt der Louvre ein „Jüngstes Gericht", ein unübersehbares Gewimmel von krabbelnden Menschen, das in Ameisenschwärmen aus dem Erdboden kriecht und zwischen italienischen Tempeln, Ruinen und Gräbern bis in eine kaum erkennbare Tiefe seine Bahnen zieht; andererseits auf Wolkenbühnen um den thronenden Christus herumflattert und durch sein dichtes Gedränge die Erde verfinstert, augenscheinlich eine Übertragung der römischen Gedanken und flämischer Kalendarien in das Kleinformat der Ohnmächtigen, die den Eindruck des Ungeheuren im Maßstabe der Miniaturmalerei wiederzuerwecken suchen und die Hilfsmittel der Perspektive anwenden, um durch das Zahllose und Massenhafte die heroische Tragödie auf einer Puppenbühne wirksam zu machen. Was von der Hand dieser beiden Maler noch unerkannt in Sammlungen auffindbar ist, wird wohl zum guten Teil durch den Sammelnamen der Schule von Fontainebleau vor ernstlicheren Untersuchungen bewahrt. Jede Handschrift war zur Kalligraphie geworden, jede Eigenart versteckte sich in dem Kanon einer Schule. Der persönliche Wille und das selbsterkannte Ziel fehlen in dieser Kunst.

Durch solche Arbeiten erwies es sich, daß der italienische Katechismus an die innere Gestaltungskraft seiner Nachbeter Anforderungen stellte, die über ihre Kraft gingen. Es blieb nur die leere Form. Das Riesenmaß der Leiber schrumpfte zu Pygmäenformat zusammen. Der Ernst des großen Kirchenstils nahm die lächerliche Unwirklichkeit des Spieles an. Der Widerhall fehlte allerorten, sowie die Malerei aus ihrem höfischen Bereich der Schloßkunst in die Welt hinaustrat. Nicht einmal in der Kirche fand sie Zuflucht.

Erst mit dem glänzenden und alles an sich reißenden Auftreten des Nicolas Poussin tritt auch die französische Malerei auf die hohe Stufe einer Kunstbetätigung, die den geistigen Gehalt und die Bildung der Zeit umschließt, die in neuen und weltgültigen Formen einen eigenen national geprägten Besitz an Natur- und Formensinn zum europäischen Kunstvermögen hinzutut und Werke von unerschöpflicher Reinheit und Kunsteinsicht der Welt vor Augen führt.

Anmerkungen.

Zu S. 1.

Seite 1—80 sind vor dem Kriege geschrieben und gedruckt worden.

Zu S. 113.

Gerade beim Abschluß dieser Arbeit erscheint die Handschrift Cuer d'amours épris im Verlage der österreichischen Staatsdruckerei in farbgetreuer Wiedergabe, die nach dem einen Probebogen zu schließen, den ich gesehen habe, ein Meisterwerk der Technik zu sein scheint. Von dem Texte habe ich nichts lesen können, was ich sehr bedaure.

Zu S. 115.

Graf Durrieu hat in der Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 1892 der Meinung Ausdruck gegeben, der unbekannte Maler des Wiener Codex vom liebebefangenen Herzen sei Barthélemy de Clerc gewesen, und er hat diese Meinung bei André Michel (IV, 2) und im Thieme-Beckerschen Künstler-Lexikon wiederholt. Er begründet sie durch folgenden Gedankengang. In den provenzalischen Archiven und Akten taucht 1447 ein Maler dieses Namens in Tarascon auf, wo er für König René Malereien ausführt. Von da an ist er bis zu seinem Tode, der zwischen 1472 und 1476 eingetreten ist, in der Nähe des guten Königs zu verfolgen, der solche Zuneigung zu ihm faßte, daß er ihn ständig um sich haben wollte und sein Maleratelier in den verschiedenen Residenzen seiner Hofhaltung, die zwischen Anjou und der Provence nicht selten ihren Schauplatz wechselte, immer neben seiner eigenen Wohnung einzurichten Befehl gab. Daß der König nicht gerade dem Geringsten seines Faches seine Gunst zuwandte, geht daraus hervor, daß der Name jenes Malers Barthélemy de Clerc in Frankreich und Allemaigne in größtem Ansehen stand und sein Ruhm 1521 noch lebendig war. Graf Durrieu zieht nun den naheliegenden Schluß, König René habe die Miniaturen zu seinem Herzensroman natürlicherweise diesem bevorzugten Meister von großem Können anvertraut.

Dieser menschlichen Logik widerspricht aber der Umstand, daß der Meister Barthélemy de Clerc in den Akten ein spukhaftes Dasein führt und unter den verschiedensten Verballhornungen auftaucht. Er wird, offenbar weil die Provenzalen den fremdländischen Namen nicht richtig verstanden, in immer neuen Verdrehungen als de Eilz, de Cilz, de Gilz, de Ecle aufgeführt, hieß aber in Wirklichkeit de Eyck, also Bartholomä van Eyck. Er war somit Flame.

Mag es nun hingehen, daß der französische König seine Gunst gerade einem Ausländer in solchem Maße schenkte, so ist die flämische Abstammung des Herzensfreundes schlechthin unvereinbar mit dem Geist der Malereien, der als etwas durchaus Eigenartiges, Unflämisches und durchaus Französisches von der üblichen flämischen Malerei sich bestimmt abhebt. Denn eher ist eine innere Beziehung zu Jean Fouquet und, wenn auch entfernt, zu Philippe de Mazerolles erkennbar, als zu irgendeinem der flämischen Meister, die bis etwa 1475 blühen. Wenngleich die französische Malerei, die große Tafelmalerei, wie die kleinfigurige Buchmalerei in dieser Zeit ohne die flämische Schule gar nicht hätte Form und Ausdruck finden können, so war doch, sowie französische Hände die Aufgaben der Malerei übernahmen, in dem flämischen Gefäß ein anderer Trank von wesentlich lebhafterem und würzigerem Geschmack. Wenn also der Maler Bartholomä van Eyck in so unvergleichlicher Weise den Geist des Gedichtes traf, das den König zum Verfasser hat, so muß er eine verblüffende Gabe der Anpassung besessen und trotz flämischer Abkunft die anjouvinische Gefühlsweichheit und das provenzalische Feuer in sich aufgenommen haben wie ein geborener Franzose. Denn die geistige Natur der Renékunst, sowohl der dichterischen wie der malerischen, ist rein französisch. Insofern konnte der König mit dem Maler gehen — sie waren gleichsam eines Geblütes. Aber ohne genauere Anhalte für Benennung und Herkunft des René-Meisters ist eine sichere Entscheidung der wichtigen Frage nicht zu treffen.

Graf Durrieu hat noch einen anderen Hinweis zur Stütze seiner gewiß vielverheißenden Vermutung beigebracht und zwei andere gemalte Handschriften dem von ihm ans Licht gezogenen und wissenschaftlich getauften Meister zugesprochen, nämlich das „livre des Tournois du roi René" (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 2695) und die französische Theseide des Boccaccio in Wien (Staats-Bibl. 2617), die einst der Erzherzogin Margarete von Österreich, der Tochter des Kaisers Maximilian und der Maria von Burgund gehört hatte. Der Maler des Herzensromanes und der Maler der Theseide sollen nach Graf Durrieu ein und dieselbe Person sein, die Bilder also von der gleichen Hand stammen.

In dieser Form ist die Behauptung des ausgezeichneten Kenners gewißlich ein Irrtum. Denn man vergleiche nur die im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (Bd. 14) 1893 veröffentlichten Miniaturen der Theseide, so wird klar, daß von den vielen Blättern nur wenige in Betracht kommen, um ernstlich als Arbeiten derselben, ganz einzigen Hand, nämlich der des Malers des Herzensromanes geprüft

zu werden. Am meisten überzeugt Taf. XXX „Die Freilassung des Arcitas". Es handelt sich hier um die gleichen Figuren mit ihren kurzhalsigen Köpfen, um das gleiche blendend helle Steinwerk der romanischen Bauten, um die gleiche Gruppierung der beiden Häuflein. Auch der lebhafte, seelische bewegte Blick der befreiten Helden ist im Sinne der René-Ritter gehalten. Bei dem Gebet des Arcitas, des Palemon und der Emilia vor Mars, Venus und Diana auf Tafel XXXIV spricht auch mancherlei mit der gleichen weichen Stimme, wie sie auf allen Seiten des René-Romanes hörbar ist. Aber sie hat eine etwas andere Klangfarbe. So ist es auch bei dem entzückenden Bilde der Emilia, die in ihrem Gärtlein auf blumiger Rasenbank hockend, Kränze flicht und Lieder singt, just vor dem vergitterten Gefängnisfenster, hinter dem Arcitas und Palemon eingekerkert sind.

Bei diesen Bildern läßt sich wohl die Frage erwägen, ob sie der René-Kunst nahestehen. Zugegeben, daß der Vorschlag des Grafen Durrieu verführerisch sei, so muß doch der Vorbehalt gemacht werden, daß, wenn die angeführten Blätter dem René Meister angehören, sie ganz sicher nicht aus der gleichen Zeit stammen. Die Bilder der Theseide sind früher, die Bilder des Herzensromanes sind später, poetisch reifer, freier im märchensüßen Erzählerton und landschaftlich von ungleich höherer Meisterschaft. Sie sind mehr mit der Natur verbunden als mit dem Hofe, während es umgekehrt der hervorstechende Zug der Bilder der Theseide ist, daß sie die burgundische Etikette und burgundischen Ritterbrauch zur Hauptsache machen und viel deutlicher die Hofluft des zeremoniösen Lebens in den Residenzen Philipps des Guten als die sonnenhelle Stimmung am Hofe von Avignon fühlbar werden lassen.

Auch Chmelarz, der Herausgeber der Wiener Theseide hat schon 1893 in den Malereien des Gedichtes zwei Meister unterschieden und ihre Art treffend auseinander gehalten.

Um die Frage ganz aufzurollen, bedarf es umständlicherer Untersuchungen. Es ist zu erwarten, daß die beiden Herausgeber des Wiener René-Romanes vom liebeentflammten Herzen, die Herren O. Smital und E. Winkler die Frage klären und lösen werden. Die Veröffentlichung der Handschrift wird soeben angekündigt.

Zu S. 125.

Erläuterungen zum Bilde des „Lit de justice" über den Herzog von Alençon. Auszug aus Abbé Delaunay „Jehan Foucquet", Paris 1865/66.

Der Audienzsaal war, wie er auf dem Bilde dargestellt ist, in die Figur eines Rhombus umgeändert. Der König präsidierte selbst und hatte einen höher gestellten Sitz als ihn die Beisitzer innehaben, am äußersten Ende eingenommen. Diesem äußersten Ende gegenüber gegen den Vordergrund hin befand sich wahrscheinlich eine Zwischenwand, die entweder beweglich, oder mit einer Tür versehen war, um den Angeklagten einzulassen. Der Angeklagte ist in dem Augenblick nicht anwesend, den der Künstler gewählt hat. An den beiden anderen äußersten Enden zur Rechten und zur Linken befinden sich zwei Türen oder Einlaßpförtchen von Holz, die später noch bei den Tribunalsitzungen in London vorkommen. Der Rhombus wird von vier Schranken gebildet, die in gleicher Weise wie der Fußboden mit Stoffen beschlagen sind, damit alle Richter, der Feierlichkeit entsprechend, auf der Wappenlilie sitzen. Der ganze Umkreis ist bestellt mit Bänken, Stufensitzen oder Schemeln, auf welchen die Teilnehmer Platz genommen haben. Der Angeklagte selbst — so sagen die Texte — setzte sich, wenn er erschien, auf einen kleinen niedrigen Schemel, der gleichzeitig mit ihm wieder verschwand.

Im Folgenden sollen nun die Hauptpersonen kenntlich gemacht werden. Karl VII. am nächsten stehen zwei Staatsdiener in rotem Gewande. Der eine zur Rechten des Königs ist der Großkanzler Jean, Bastard von Orléans, Graf von Dunois. Er hält in der Hand einen Marschallstab. Jean, der Feldherr des Königs (Lieutenant général) vertritt hier den Connétable von Richemont, der später Herzog der Bretagne wurde und der Sitzung selbst nicht beiwohnte. Der andere zur Linken ist der Kanzler von Frankreich, Guillaume Jouvenel des Ursins, Präsident des Staatsrats und Chef der Justiz.

Wir kommen zurück zur Rechten des Königs, also zur linken Seite vom Beschauer aus und beginnen auf der höchsten Bank, auf der neun Teilnehmer sichtbar sind. Dieses sind die sechs weltlichen Pairs und die Standesherren. Der erste, welcher sich ein wenig vom König und seinen höchsten Beamten wegwendet, ist Karl Herzog von Berri, damals 12 Jahre alt, zweiter Sohn des Königs, Vertreter des Dauphin, des späteren Ludwig XI., der das väterliche Haus verlassen hatte.

Es folgen neben ihm zur Linken: Karl Herzog von Orléans, Johann Herzog von Bourbon; Johann von Orléans, Graf von Angoulême; Karl von Anjou, Graf der Maine; Karl von Artois, Graf von Eu; Gaston Graf von Foix, sämtlich Pairs von Frankreich; sodann die anderen mit der königlichen Familie verbundenen Prinzen.

Alle diese Köpfe sind vom Maler fein ausgeführt und scheinen ziemlich genaue Porträts zu sein. Wir können

das ungefähr beurteilen nach den auf diesem Blatte dargestellten Hauptpersonen, von denen wir noch anderweitige Bildnisse besitzen. Dieses schöne Buch, das der Schatzmeister von Frankreich Etienne Chevalier in seinem Hause seinen Freunden zeigen konnte, war gleichsam ein Album, in welchem sie sich vereint, von den Händen des Meisters gemalt, betrachten und bewundern konnten.

Auf der obersten Bank der rechten Seite des Bildes, zur Linken des Königs sitzen die sechs kirchlichen Pairs, nämlich: Der Erzbischof von Reims, der Bischof Herzog von Laon, der Bischof Herzog von Langres, der Bischof Graf von Beauvais, der Bischof Graf von Chalons, der Bischof Graf von Noyon und andere Prälaten. Derjenige, welcher am äußersten Ende der Bank im Gewande des Benediktiners sitzt, ist Philippe de Gamaches, Abbé von Saint Denis.

Auf der zweiten Bank zur Rechten wie zur Linken saß die Schar der obersten Diener der Krone und der hohen Würdenträger.

Diese zweite Bank beginnt im Hintergrund des Gemäldes und setzt sich bis auf den Vordergrund fort, wo sie als die erste erscheint.

Etienne Chevalier, der Eigentümer des Buches und der Auftraggeber des Malers rechnet in den amtlichen Listen unter die vier Schatzmeister Frankreichs. Nach dem Range, den er auf diesen Listen einnimmt, muß er auf der Bank rechts gesessen haben, auf welcher die Sitzenden dem Beschauer den Rücken zukehren und ihr Gesicht dem König zuwenden, dicht bei dem Einlaßpförtchen rechts im Vordergrund des Gemäldes. Chevallier nahm nach unseren Mutmaßungen einen der Plätze dicht bei dem Pförtchen auf dieser Bank ein. In diesem Falle würde man nur sein verlorenes Profil sehen. Seine Bescheidenheit, die hier deutlich wird, scheint gewollt und berechnet zu sein. Sie ist ganz verschieden von der Art wie er sich früher in seinem Stundenbuch in den Vordergrund gebracht hatte, wo sein Porträt einen hervorragenden Platz ausfüllt und sein Name, sein Monogramm, seine Devise einem fast auf jeder Seite begegnet.

Die Persönlichkeit, die vor dem König auf der untersten Stufe sitzt, welche den Thron von dem Fußboden trennt, scheint einer der Schreiber zu sein. Dieser Schreiber ist erkennbar an dem tragbaren schwarzen Schreibzeug, das er geöffnet in seiner linken Hand hält. Drei weitere Schreiber sitzen wahrscheinlich einer rechts von ihm und zwei hinter ihm.

In dem Parkett, d. h. inmitten des umschlossenen Raumes und zu unterst der Bänke sitzen auf Stufen, wenn ich mich nicht täusche, die Bedienten des Königs, nämlich zur Rechten die vier Meister der Bittschriften des königlichen Schlosses mit Mützen auf dem Kopf in langen Roben und einem Überwurf über die Schultern. Sodann links vom Beschauer sitzt Jean Dauvet, der Procureur général des Parlaments von Paris in einer grünen Robe, die mit Hermelin verbrämt ist, und auf seiner linken Seite sitzen die beiden Advokaten des Königs, Meister Jean Simon und Jean Barbin.

Alle anderen Teilnehmer in blauen, roten, grünen, braunen Roben mit oder ohne Barett sind geistliche und weltliche Räte des Parlaments. Die geistlichen tragen ein Barett auf dem Kopfe wie das der Prälaten oder haben es auf den Rücken zurückgeschlagen. Die weltlichen tragen Mützen.

Der Künstler scheint für die Szene den Augenblick gewählt zu haben, in welchem ein Redner vorträgt, oder vielmehr an Hand einer Schrift zu Gunsten des Angeklagten plädiert. Dieser Redner ist wahrscheinlich der Präsident von Luxemburg, Jean Lorfèvre, einer der vier Gesandten (zwei Ritter und zwei Geistliche), die von Philipp dem Guten geschickt wurden, um in dem Prozeß den Herzog von Burgund, den ersten Pair und Doyen Pair von Frankreich zu vertreten.

Vier Gerichtsdiener, Stabträger, Wärter der Audienzen halten drei Ausgänge besetzt, zwei im Vordergrunde und je einer an jedem Einlaßpförtchen. Ein fünfter Bewaffneter versieht wahrscheinlich seinen Dienst an dem vierten Scheitelpunkt des Rhombus. Dies war der erste Bewaffnete oder Bewaffnete des Königs. Er wird namentlich, wie auch seine vier Kollegen, auf den Listen aufgeführt, doch ist er auf der dargestellten Szene nicht sichtbar. Die Verhandlung ist öffentlich und einige Zuschauer gruppieren sich rechts und links im Vordergrund. Sie werden von einem Trupp von acht Bewaffneten der Garde bewacht, welcher von einem neunten Gardisten kommandiert wird. Einer der Stabträger, ein Gerichtsweibel, schlägt einen Bürger mit seinem Stabe oder geschnitzten Gerichtsstocke.

Zu S. 131.

Zum Bildnis des Juvenel des Ursins besitzt das Berliner Kupferstichkabinett eine wundervolle Studie.

Quellennachweise.

(Abkürzungen: J. A. K. = Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien.
J. P. K. = Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Berlin.
G. B. A. = Gazette des Beaux-Arts, Paris.
R. A. M. = Revue de l'Art ancien et moderne, Paris.)

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Von Ulrich Thieme u. Felix Becker. Leipzig, E. A. Seemann. Von 1907 an. I—XIX.

Bacha, Eugène — Les très belles Miniatures de la Bibliothèque royale de Belgique. Brüssel 1912.
Benoît, Camille — La peinture française à la fin du XV^e siècle. G. B. A. 1901 u. 1902.
Bouchot, Henri — Les primitifs français. Paris 1904.
Cartellieri, Otto — Am Hofe der Herzöge von Burgund. Basel 1926.
Champeaux et Gauchéry — Les Travaux d'Art exécutés pour Jean de France, duc de Berry. Paris 1894.
Chmelarz, E. — König René der Gute und die Handschrift seines Romanes Cœur d'Amours épris. J. A. K. XI. 1890. S. 116.
do. — Die Theseide. Wien, Staatsbibliothek 2617. Im J. A. K. XIV. 1893.
Clemen, Paul — Belgische Kunstdenkmäler. München 1923.
Courajod, Louis — Leçons professées à l'Ecole du Louvre. Paris 1901.
do. — De la part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance. Paris 1892.
do. — La sculpture à Dijon. Paris 1892.
do. — La sculpture française avant la Renaissance. Paris 1881.
do. — Les véritables origines de la Renaissance. G. B. A. 1889. I.
do. — La sculpture française avant la Renaissance classique. Paris 1889.
Dehaisnes, Mgr. — Histore de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hâinaut. 3 Bde. Lille 1886.
do. — Recherches sur le retable de Saint Bertin et Simon Marmion. Brüssel 1892.
Delaunay, Abbé Henri — Jehan Foucquet. Paris 1865/66. (Hier eine Erklärung der sämtlichen Personen, nach ihrem Amt und ihrer Rangordnung, die im „lit de justice" versammelt sind.)
Delisle, Léopold — Les Livres d'Heures du duc de Berry. Paris 1884.
Delisle, Léopold et Durrieu, Paul — Les Heures du Connétable de Montmorency au Musée Condé. R. A. M. VII.
Dimier, Louis — Histoire de la Peinture française. Paris 1926.
do. — Le Primatice. Paris 1900.
Durrieu, Comte Paul — Heures de Turin. Paris 1902.
do. — Les très riches Heures du duc de Berry à Chantilly. Paris 1904.
do. — La Miniature flamande à la cour de Bourgogne 1415—1530. 2^e éd. Brüssel 1926.
do. — La Peinture en France. (In André Michel, Histoire de l'Art, Bd. III. 1; ebenda genauere Literaturangaben.)
do. — Les Antiquités Judaïques et le peintre Jean de Fouquet. Paris 1908. (Mit weitreichenden Literaturangaben.)
do. — Le „Boccacce de Munich". München 1909.
do. — L'Histoire du bon roi Alexandre. R. A. M. I. 24. Paris 1903.
Dvorçak, Max — Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. J. A. K. Bd. XXIV.
Friedländer, Max J. — Altniederländische Malerei 1—4. Berlin 1924—1926.
do. — Von van Eyck bis Brueghel. Berlin 1921.
do. — Jean Fouquet. Die Votivtafel des Etienne Chevalier. J. P. K. XVII.
do. — Die Brüsseler Tafelmalerei gegen den Ausgang des XV. Jahrhunderts. (In den belgischen Kunstdenkmälern von P. Clemen.)
do. — Der Meister der Barbaralegende. Im Jahrb. f. Kunstwiss. Berlin 1924.
do. — Eine Bildnisstudie Jean Fouquets. J. P. K. XXXI. 1910. S. 227.
do. — Die Votivtafel des Etienne Chevalier. J. P. K. XVII. 1896. S. 207. Über eine Zeichnung zur Transfiguration von Nicolas Froment.
Germain, Alphonse — Les Clouet. Paris 1906.
Ghein, J. van den, S. J. — Le Bréviaire de Philippe le Bon. Brüssel 1912.
do. — Chroniques et conquêtes des Charlemaigne. 105 Miniaturen. Brüssel 1909.

Huizinga, S.	Herbst des Mittelalters. München 1924.
Hulin van Loo, Georges	Heures de Milan. Brüssel, van Oest, 1913.
Kleinclausz, P.	Claus Sluter. Paris. Les Maîtres de l'Art. Paris, o. J..
do.	Les Peintres des ducs de Bourgogne. R. A. M. Bd. XX. 1906.
Koechlin, R. et Marquet de Vasselot	La sculpture à Troyes. Paris 1900.
Lasteyrie, Comte R. de	Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin. In: Monuments publiés par l'Académie des Inscriptions. Fondation Eugène Piot, t. III.
Lindner, Arthur	Der Breslauer Froissart. Berlin 1912.
Lyna, Frédéric	Le Mortifiement de Vaine Plaisance de René d'Anjou. Brüssel, Ch. Weckesser, 1926.
Mandach, Conrad de	Un atelier Provençal du XV^{e} siècle. La „Pietà" de Villeneuve-lès-Avignon et les œuvres de Nicolas Froment. Fondation Eugène Piot. Paris 1909.
Mantz, Paul	La peinture française du IX^{e} siècle à la fin du XVI^{e}. Paris 1897.
Martin, Henry	La miniature Française du XIII^{e} au XV^{e} siècle. Brüssel 1924.
Michel, André	La sculpture en France. (In: Histoire de l'Art, III. 1. Ebenda umfängliche Literaturnachweise.)
do.	La Sculpture en France de Louis XI jusqu'à la fin des Valois. (In: Histoire de l'Art, IV. 2. Ebenda reichliche Literaturangaben.)
Monget	La Chartreuse de Dijon. 2 Bde. Montreuil-sur-Mer 1898—1901.
Nodet, Victor	Les tombeaux de Brou. Bourg 1906.
Omont, H.	Heures d'Anne de Bretagne. Reproduction en phototypie. Paris. (Weitere Literatur über dieses Gebetbuch bei André Michel, Histoire de l'Art, IV. 2. S. 770.)
Reinach, Salomon	L'homme au verre de vin. Gazette archéologique. 1910. II.
Schestag, A.	Die Chronik von Jerusalem. (In der Wiener Hofbibliothek.) J. A. K. XX. S. 125. 1899.
Smital, O. u. Winkler, E.	Herzog René von Anjou, Livre du cuer d'amours espris (Buch vom liebentbrannten Herzen), Miniaturen und Text. Österreichische Staatsdruckerei. Wien 1926. Angekündigt, aber noch nicht erschienen.
Vitzthum, Georg Graf	Die Pariser Buchmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa. Leipzig, Quelle & Meyer, 1907.
Vöge, Wilhelm	Conrad Meit und die Gräber in Brou. J. P. K. 1908.
Weese, Artur	Renaissanceprobleme. Bern 1906.
Vogelstein, Julie	Von französischer Buchmalerei. München 1917.
Winkler, Friedrich	Die altniederländische Malerei von 1400—1600. Berlin 1924.
do.	Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Leipzig, E. A. Seemann, 1925.
do.	Der Leipziger Valerius Maximus. Leipzig 1921.
do.	Die nordfranzösische Malerei im XV. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur altniederländischen Malerei. In: Belgische Kunstdenkmäler. Bd. I. S. 247.

Personenverzeichnis.

Die Abbildungen des vorliegenden Bandes sind in dem Register durch Sterne hinter den Seitenzahlen hervorgehoben.

Alberti, Leone Battista 182
Andrea da Milano 201
Andrea da Modena 180
Andrea da Solario s. Andrea da Milano
Andrea del Sarto 160, 201
Angelico, Frater 118, 127, 128
Antonio della Porta 173
Aubeaulx, Pierre des 153, 172

Badoyn, Claude 205
Bataille, Nicolas 103
Batavus, Godofredus 208
Beauneveu, André 63*, 75, 76*, 82*, 87, 91, 92, 95, 97, 136, 139
Bellechose, Henri 92*, 94, 95*
Bellegambe, Jean 198*, 199*
Benedetto da Rovezzano 180
Bening, Simon 198
Berry, Herzog von 40, 42, 45, 46, 47
Benti, Donato di Battista di Mateo 180
Biard, Pierre 193*
Bosch, Hieronymus 118
Boghem, Loys van 158
Bontemps, Pierre 169, 172, 175, 176, 177, 181, 182*, 183*, 185, 187, 188, 193
Boucicaut-Meister 98, 99*
Boulin, Arnold 156
Bourdichon, Jean 199, 200*, 201.
Boyvin 203
Bramante 174
Broederlam, Melchior 63, 77, 92, 93**
Brüder von Limburg 63, 82, 100, 101*
Brueghel, Pieter 99
Brunelleschi, Filippo 152
Bullant, Jean 182, 205

Campin, Robert 94
Carmoy, Charles 205
Cellini, Benvenuto 181

Charonton, Enguerrand 115*, 116*, 117*, 118*, 119*
Christus, Petrus 104
Cimabue 78
Cloistre, Martin 174
Clouet, François 207*, 208, 209*, 210***
Clouet, Jean 207*, 208*
Coene, Jakob 63, 91, 98, 100
Colart de Laon 62, 102, 103
Colombe, Michel 149, 151, 152*, 153**, 158, 169, 170, 171, 172
Corneille de Lyon 209, 212*
Corot 114, 115
Correggio 205
Cousin, Jean d. Ält. 190, 192*, 209, 211*, 212
Cousin, Jean d. Jüng. 209

Dammartin, Guy de 41
David, Gerard 4, 32, 131, 198
Delorme, Philibert 170, 175, 176, 177, 182, 184, 187, 197, 205
Diderot 33
Dorigny, Charles 205
Drouet 41
Duccio 83, 95
Du Cerceau, J. Androuet 182, 205
Dumonstier 209

Eyck, Hubert van 59, 63, 64, 66, 74, 82, 87, 90, 99, 100, 102, 104, 117, 139, 140, 143, 144
Eyck, Jan van 59, 63, 64, 66, 74, 80, 84, 87, 90, 100, 102, 104, 117, 139, 144

Fouquet, Jean 110, 111, 112, 115, 123, 124*, 125*, 126** 127**, 128**, 129*, 130**** 131*, 133, 151, 162, 167, 173, 176, 199
Fragonard 115
Froment, Nicolas 118, 119*, 120*, 121*, 162

Ghiberti, Lorenzo 152
Giocondo, Frater 182
Giotto 52, 53, 54, 57, 168
Giovanni da Bologna 193
Girard d'Orléans 74, 91
Girolamo da Fiesole 151
Giusto, Andrea 180, 182
Giusto, Antonio 180, 182
Giusto, Giovanni s. Juste
Goes, Hugo van der 131
Goujon, Jean 21, 29, 169, 170, 172, 178, 179, 181, 183, 184*, 185*, 186*, 187, 188, 193, 197, 205
Gozzoli, Benozzo 152
Greco 72
Grünewald 132

Hans von Brügge 63, 79, 80, 81, 103, 136
Hans von Konstanz 96
Hänsslein von Hagenau 99, 100*
Hermann von Köln 96
Herri met de Bles 198
Holbein, Hans 38*, 39*, 46, 209
Honoré, Jean 62, 97
Huerta, Juan de la 146
Huet, Alexandre 156

Jacquemart de Hesdin 81, 82*, 87, 91, 96*, 97*, 98*, 100
Jacques de Baerze 92
Jean d'Arbois 91, 92
Jean de Beaumetz 91, 95
Jean de Bondol s. Hans von Brügge
Jean de Liège 63
Jean de Marville 63, 139, 145
Jean d'Orléans 62, 103
Jean de Thory 63
Juste, Jean 170, 171*, 172, 174, 175, 180, 182, 200

Klaus de Werve 139, 142, 145*, 146

Lannelier, Etienne 62
La Sonette, Georges de 149
Laurana, Francesco 179
Lebrun, Charles 181, 205
Le Moiturier, Antoine 146, 147, 149
Lenoir, Jean 48
Le Roux, Roulland 153, 155, 172, 173
Lescot, Pierre 29, 170, 175, 177, 184, 197, 205
Le Tavernier, Jean 107, 162
Liédet, Loyset 107, 110
Lionardo da Vinci 65, 180, 201

Malebouche s. Vilatte
Malouel, Jean 91, 94, 95**, 96*
Malvito da Como, Tommaso 179
Marchand, François 175
Margarete von Bourbon 156, 157
Marmion, Simon 99, 105, 106*, 107*, 108*
Martin, Jean 181, 183, 185
Martini, Simone 52, 53, 56, 83, 91, 168
Matteo da Viterbo 91
Matteo del Nazzaro da Verona 180
Matthys, Quinten 132
Mazerolles, Philippe de 107, 108, 109, 110, 112, 126, 162, 176
Mazzoni, Guido 170, 174, 180
Meister des Girart de Roussillon 106
Meister des goldnen Vliesses s. Mazerolles
Meister des Mansel 105, 106
Meister des Stundenbuchs des Marschall de Boucicaut 48*
Meister des Terenz der Herzöge 105
Meister Pol 100, 101
Meister von Bedford 105, 107*
Meister von Flémalle 94, 104
Meister von Moulins 111, 115, 123, 131, 132**, 133*, 134*** 200
Meister von 1451: 107, 110*
Meit, Konrad 158, 159, 160
Memling, Hans 99, 111, 198
Michelangelo 3, 160, 202
Mino da Fiesole 160, 175
Miralhet, Jean 122
Morée, Jean 149

Naldini, Lorenzo s. Renaudin
Niccolo del Abbate 205

Paganino s. Mazzoni
Palladio 30
Pellegrino, Francesco 180
Perréal, Jean 158, 180, 200, 201
Pierre de Commynes 180
Pilon, Germain 21, 169, 170, 172, 174, 175, 177, 181, 186*, 187*, 188**, 189***, 190, 191, 193
Porta, Antonio della 180
Poussin, Nicolas 4, 94, 212
Prieur, Barthélemy 191*
Primaticcio 181, 189, 191, 201, 202, 204*, 205*, 206
Pucelle, Jean 54, 55, 56, 57, 61*, 70, 87, 97

Quarton s. Charonton

Raymond du Temple 48
Regnault, Guillaume 170, 172
Rembrandt 59, 77, 133
Renaudin, Laurent 180
René-Meister 113, 114**, 128, 133, 134
Richier, Ligier 169, 190*
Robert von Ormesby 71
Romano, Giulio 202
Rossi, Rosso 181, 201, 202*, 203, 204, 205, 206
Rubens 59
Rustici, Giov. Francesco 181

Serlio 30, 182
Sluter, Klaus 139, 140*, 141*, 142*, 143**, 144*, 145, 147, 170

Tamagnino s. Porta, Antonio della
Tizian 209

Valois, Familie der 40—47
Vignola 30
Villard de Honnecourt 70, 137
Vilatte, Pierre gen. Malebouche 116
Viscardo, Girolamo 180
Vischer, Peter 147
Vitruv 3[illegible]
Vrelant 102

Watteau 25
Weyden, Roger van der 80, 104, 131, 135
Winckelmann 31, 32

Ortsverzeichnis.

Aix: Kathedrale: Hl. Margarete vom rétable de la Tarasque 166*. Nicolas Froment 118, 119, 120*, 121*. Wunder des hl. Mitras 122*.
— Madeleine: Verkündigungsbild 121.
— Saint-Sauveur: Plastischer Schmuck 196.
Amboise: Schloß: Plastischer Schmuck 197. Türsturz mit Hubertusjagd 155*.
Amiens: Kathedrale: Chorschranken 155, 165.
— Museum: Christuskopf 10*.
Anet: Schloß: Plastischer Schmuck 197.
Antwerpen: Museum: Corneille de Lyon (Bildnis Franz II.) 212. Jean Fouquet 126, 130*.
— Sammlung Mayer van den Berg: Broederlam 77, 93, 94**.
Arras: Kathedrale: Altäre von Bellegambe 198.
Autun: Kathedrale: Portalfiguren 21.
— Meister von Moulins 134*.
Auxerre: Kathedrale: Sünde auf dem Ziegenbock 1*.
Avignon: Musée Calvet: Anbetung 122, 123*.
— Tour de la Garderobe: Wandmalereien 58, 59, 60, 64*, 65*.
Azay-le-Rideau: Schloß: Plastischer Schmuck 197.

Bamberg: Dom: Chorgestühl 3*.
Bar le Duc: Grab des Grafen René de Châlons 194.
Basel: Öffentl. Kunstsammlung: Jeanne de Boulogne, Gemahlin des Herzogs v. Berry, Zeichnung v. Holbein 38*. Herzog v. Berry, Zeichnung v. Holbein 39*.
Bayeux: Teppichbilder 69.
Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum: Bellegambe (Jüngstes Gericht) 198, 199*. Fouquet (Etienne Chevalier) 111, 126. Krönung Mariae 53*. Marmion (Leben des hl. Bertin) 106*, 108*.
Blois: Schloß: Plastischer Schmuck 197.
Breslau Stadtbibliothek: Froissart 108, 109, 110.
— Valerius-Codex 109.
Brou en Bresse: Gräber im Chor der Abteikirche 156*, 157*, 158*, 159*, 160, 161*, 170.
Brüssel: Bibl. Roy.: Augustinushdschr. 101. Chronik des Hennegau 49. Stundenbuch des Herzogs v. Berry 36*, 57*, 76*, 98*, 100.
— Musée des arts décoratifs et industriels: Teppich mit Darstellung im Tempel 79*.

Chambord: Schloß: Plastischer Schmuck 197.
Champmol bei Dijon: Madonna am Türpfeiler 26*.
— Mosesbrunnen von Klaus Sluter 139, 140*, 141*, 142.
— Portal der Kartause von Klaus Sluter 142*, 143**.
Chantilly: Musée Condé: Chevalier-Brevier (Fouquet) 124, 128*, 129*. Clouet, Jean (Zeichnungen) 207. Enguerrand Charonton 115*, 116. Stundenbuch des Herzogs v. Berry 35*, 40*, 41*, 43*, 45*, 46*, 51*, 52*, 60*, 82, 84, 86*, 87*, 89*, 100, 101.
Chartres: Kathedrale: Chorschranken 163*, 164, 165, 196. Portalfiguren 8*, 12, 13*, 21, 22*, 24.
Châteaudun: Schloß: Plastischer Schmuck 197.
Chenonceau: Schloß: Plastischer Schmuck 197.
Cluny: Kathedrale: Schlußstein 6*.

(Cluny) Museum: Adam 15*. Christuskopf 10*.
Corrèze: Eglise S. Fortunade: Hl. Fortunata 28*.

Dijon: Museum: Altar v. Broederlam 77, 93**. Christus vom Mosesbrunnen in Champmol 142. Grabmal des Herzogs Johann Ohnefurcht von Klaus de Werve 145*, 146*. Grabmal Philipps des Kühnen von Klaus Sluter 144*, 145. Steinaltar aus S. Pierre in Dijon 165*.
Dol (Bretagne): Kathedrale: Grab des Bischofs Thomas James 180.
Douai: Notre-Dame: Altar von Bellegambe 198.

Etampes: Notre Dame: Portalfigur 13*.

La Ferté-Milon: Schloß: Maria als Magd (Steinrelief) 138*.
Florenz: Bargello: Dreiflügelaltar 80*, 82, 88*.
– Uffizien: Clouet, François (Bildnis Heinrichs II.) 208. Clouet, Jean (Reiterbildnis) 208. Nicolas Froment (Dreiflügelaltar) 118, 119.
Folleville (Somme): Nischengrab des Raoul de Lannoy 170, 173, 180.
Fontainebleau: Schloß: Plastischer Schmuck 197. Wandmalereien Primaticcios 204*, 205, 206. Wandmalereien Rossis 202, 203, 204, 205, 206.

Gaillon: Schloß: Plastischer Schmuck 197.
Glasgow: Museum: Stifter mit hl. Mauritius od. Georg 111*.

Hattonchâtel: Richier (Passionsdarstellungen) 190.
Hilton House: Sammlung Lord Pembroke: Muttergottes im Engelreihen 55*.

Leningrad: Große Chronik von S. Denis 106.
Lille: Museum: Bellegambe (Seelenbad) 198*.
Loches: Notre-Dame: Dreiflügelaltar 200.
– Schloß: Grabmal der Agnes Sorel 148*.
London: Arundel: Psalter des Robert Baron von Lisle 69, 75*.
– Brit. Mus.: Biblia historiale moralia 70*. Brief an Richard II. v. J. 1395 81. Englisches Breviarium 76*. Geschichte Ludwigs des Heiligen und Philipps III. 66*. Lehrhafte bibl. Geschichte 71*. Pariser Stundenbuch, Oratio de beata mana 58*. Psalter der Isabella, Schwester Ludwigs des Heiligen 67, 68. Psalter Queen Marys 71, 73**. Somme le Roi 71, 74*. Stundenbuch des 15. Jhs. 78*. Stundenbuch des Herzogs Johann v. Bedford 47*, 67*. Thebais und Achilleis des Statius 71, 74*. Unvollendetes Pariser Breviarium 59*.
(London) Nat. Gal.: Bildnis des Dauphin Charles Orlant 200*. Clouet, Franç. (Bildnis Heinrichs II.) 209*. Exhumation des hl. Hubert 106.
Madrid: Königl. Sammlungen: Bildnis Herzog Philipps des Guten von Burgund 42*.
Mailand: Castell (Sala delle Asse): Lionardo 65.
– Stundenbuch des Herzogs von Berry 86*, 100, 101.
Montrésor: Touraine: Grab der Bastarnay 170, 174.
Moulins: Kathedrale: Dreiflügelaltar 123, 132**, 133*, 134*, 200.
München: Alte Pinakothek: Altar v. 1451 107, 110*, Französ. Meister (Männl. Bildnis) 208.
– Residenz: Diana von Fontainebleau 206*.
– Staatsbibliothek: Boccaccio-Handschrift (Fouquet) 124, 125, 128, 129, 131.

Nantes: Kathedrale: Grabmal des Herzogs Franz II. von Michel Colombe 151, 152*, 153*, 154*, 170
Neapel: Montoliveto: Grablegung von Guido Mazzoni 174.
– S. Pietro Martire: Simon Marmion 106.
New York: Sammlung Friedsam: Traum des hl. Serglus 106.
Nizza: Museum: Jean Miralhet 122.

Orléans: Museum: Pilon (Büste des Jean de Morvillier) 189*.
Oxford: Bodleian Library: Psalter des Robert v. Ormesby 71.

Pagny (Burgund): Schloßkapelle: Lettner 191.
Paris: Bibl. Mazarine: Boucicaut-Meister 99*. Bibl. Nationale: André Beauneveu u. Jacquemart de Hesdin, Psalter des Herzogs v. Berry 63*. Antiquités Judaïques (Fouquet) 124*, 125*, 128. Biblia Historiale 62*. Breviarium von Belleville 70. Clouet, François (Zeichnung) 210*, Clouet, Jean (Zeichnungen) 208. Commentaires de la Guerre Gallique 208. Conquête de la toison d'or 109, 110. Das große Stundenbuch von Jacquemart de Hesdin 97*, 98. Evangelien der Sainte-Chapelle 68. Gebetbuch für Königin Anna v. Bretagne von Bourdichon 199. Hänsslein v. Hagenau 100*. Jean Pucelle, Breviarium v. Belleville 61*. Leben des hl. Denis 72*. Les Grandes Chroniques de France (Fouquet) 124, 125*, 126**. Liber Floridus 74*. Livre des merveilles du monde 44*. Livre des secrets d'Aristote 109. Medaille von Michel Colombe 151. Meister des Stundenbuches des Marschall de Boucicaut 48*. Psalter des Heiligen Ludwig 67, 68*. Psalter des Herzogs v. Berry 82a. Statuten für den Orden v. hl. Michael (Fouquet) 124.
– Haus Franz I.: Plastischer Schmuck 196.
– Justizpalast: Der Gekreuzigte 101, 112*.
– Kirche der Grands-Augustins: Grab des Philippe de Commines von Guido Mazzoni 174.
– Louvre: Malerei: Altarvorsatz v. Narbonne 77*, 78*, 83, 88*, 89**. Bellechose, Henri (Martyrium des hl. Georg) 92*. Bildnis König Johanns des Guten 42*. Clouet, François (Bild des Pierre Cut) 208. Clouet, Jean (Bildnis Franz I.) 207*, 208. Cousin, Jean d. Ält. (Jüngstes Gericht) 211*, 212. Fouquet 124, 127, 130**, 131*. Malouel, Jean (Beweinung) 95*. Malouel, Jean (Denis-Altar) 94, 95*. Marienbild (pariserisch) 88*. Marmion, Simon (Auffindung des Kreuzes) 106. Martini, Simone (Kreuztragung) 56. Prediger-Bild 107, 109*, 110. Primaticcio (Zeichnung) 205*. Rossi (Beweinung) 205. Rossi (Zeichnung) 202*. Vesperbild aus Villeneuve-lès-Avignon 113, 135*, 136. – Plastik: Biard (Der Ruhm) 193*. Bronzebüste Franz' I. 192*. Bronzebüste Heinrichs IV. 192*. Caffieri (Portraitbüste) 24*. Cousin d. Ä. (Grab für Philippe de Chabot) 190, 191, 192*. Elfenbein-Madonna 13. Jh. 26*. Engel (Ende 13. Jh.) 22*. Figur des Todes vom Friedhof des Innocents 169. Franqueville (David) 4,* (Orpheus) 14*. Goujon (Diana) 1*, 184, 185. Goujon (Grablegung) 186*. Goujon (Karyatiden) 5*, 184, 185*. Goujon (Fontaine des Innocents) 13*, 184*. Grab des Herzogs Anne de Montmorency von Prieur 191*. Grab des Louis Poncher von Regnault 170, 172. Grab des Philippe Pot 147*, 148. Heinrich IV. (Bronzekopf) 24*. Jungfrau v. Ecouen 16. Jh. 27*. König Childebert I. (Skulptur des XIII. Jhs.) 21. Krönung Mariae 11*. Pilon (Christus in Gethsemane) 188*. Pilon (Grab des René de Birague) 189*. Pilon (Grablegung) 186*. Pilon (Johannes d. Täufer) 188*. Pilon (Urne) 187*. Relief des hl. Georg 152. Singende Engel 137*, Steinfigur Karls V. 139*.
Louvrebau: Plastischer Schmuck 197.
— Privatbesitz: Marmor-Maria 16. Jh. 27*.
– Sammlung Ad. Rothschild: Heures de Pucelle 70.
– Sainte-Chapelle: Apostel 17*.
– Saint Jacques: Plastischer Schmuck am Turm 196.
(Paris) Louvrebau: Tullerien-Schloß: Plastischer Schmuck 197.
Philadelphia: Sammlung Johnson: Simon Marmion 106.
Pisa: Campo Santo: Fresko vom Triumph des Todes 65
Privatbesitz: Heures für Jean Moreau (Fouquet) 124.
– Heures für Philipp de Comines 124. Stundenbuch von Maria von Cleve in Auftrag gegeben (Fouquet) 124

Reims: Kathedrale: Pfeilerkapitell 11*, 12*. Portalfiguren 5*, 7*, 18*, 22*, 24.
Richmond: Sammlung Cook: Clouet, François 208.
Rouen: Hôtel Bourgtheroulde: Ornamentik 196.
– Kathedrale: Grab der Kardinäle von Amboise 155, 170, 173, 178. Grab des Louis de Brézé 178, 183. Mittelportal 153.
— Stadthaus: Skulpturenschmuck 154.

Saint-Denis: Abteikirche: Grab Franz I. 170, 175, 176, 177, 179, 182*, 183, 187. Grab für die Familie der Herzöge von Orléans 180. Grab Heinrichs II. 170, 175, 176*, 177*, 179, 187, 188. Grab Ludwigs XII. 170, 171*, 175, 179, 180, 200. Urne von Pierre Bontemps 183*.
Saint-Germain: Lettner 184.
Saint-Mihiel: Saint Etienne: Richier (Grablegung) 190*.
Sens: Grab der Eltern des Tristan de Salazar 170.
Semur: Notre-Dame: Grablegung 150*.
Solesmes: Abteikirche: Grablegung 150*.
Souvigny: Kathedrale: Grabmal eines Bourbonen 148.

Tonnerre: Heiliges Grab 149.
Troyes: Kathedrale: Fassaden-Plastik 196.
Toulouse: Museum: Maria mit Kind (Steinfigur) 25*, 149*. Heiliger Georg als Drachentöter 149*.
Tours: Kathedrale: Grab der Kinder Karls VIII. 170.
Turin: Stundenbuch des Herzogs v. Berry 34*, 37*, 38* 39*, 44*, 54*, 77*, 82, 83* 84*, 85*, 100, 101.

Versailles: Galerie: Hofjagd bei Philipp dem Guten 105*.
Villeneuve-lès-Avignon: Museum: Enguerrand Charonton (Marienkrönung) 116*, 117*, 118*, 119*.

Warschau: Museum: Clouet, François (Diana v. Poitiers) 210.
Wien: Galerie Liechtenstein: Fouquet 127*.
– Staats-Bibl.: Gebetbuch Karls des Kühnen 109, Roman du Cœur d'amour épris 113, 114**, 133.
— Staatsmuseum: Clouet, François (Bildnis Karls IX.) 207*, 208.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Die Weltgültigkeit der französischen Gotik 6
Figurendarstellung 12
Die mittelalterliche Schönheit 16
Die Malerei des 15. Jahrhunderts 35
Französische Kunst in der Umfassung des nordischen Natursinnes der Flamen 87
Die Plastik
Die Plastik des 15. Jahrhunderts 137
Die Plastik des 16. Jahrhunderts 163
Die Italiener in der französischen Renaissance 179
Die großen Meister 181
Die Bauplastik 194
Die Malerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts 198
Die Bildnismaler 207

Verzeichnis der Tafeln.

Tafel I. Jean Fouquet, Der Gerichtshof König Karls VII. im Prozeß gegen Herzog Johann von Alençon i. J. 1458. Aus dem Boccaccio der Münchener Staatsbibliothek 1

Tafel II. Philippe de Mazerolles, der „Meister des goldenen Vließes". Der Fackeltanz der wilden Männer. Aus dem Breslauer Froissart 64/65

Tafel III. Philippe de Mazerolles, de la mort du roy richart d'angleterre. Aus dem Breslauer Froissart 108/109

Tafel IV. Jean Fouquet. Etienne Chevalier und der heilige Stephanus. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 124/125

Tafel V. Jean Fouquet, „Le cas de pluseurs maleureux nobles plourans pour leurs dures (duires) fortunes ..." Aus dem Münchener Boccaccio 128/129

Tafel VI. Vesperbild. Aus dem Hospital von Villeneuve-lès-Avignon. Paris, Louvre 136/137

Tafel VII. Claus Sluter. Engel am Mosesbrunnen. Kartause Champmol bei Dijon 144/145

Tafel VIII. Grab des Philibert le Beau, Herzog von Savoyen, Graf von Bresse. In der Abtei Saint-Nicolas-de Tolentin in Brou 156/157

Tafel IX. Jean Goujon. Zwei Nymphen von der Fontaine des Innocents. Paris, Louvre 184/185

Druckfehler und Berichtigungen.

Tafel III. In der Unterschrift der Tafel ist durch Versehen des Korrektors ein Druckfehler unterlaufen. Sie muß lauten: Le roy richart de bourdeaulx mort il fut couchie sus une litiere sur ung chariot couvert de baudequin tout noir et estoient quatre chevaulz tout noir attelez au chariot et deux varlets vestus de noir qui les chevaulz menoient. „Der König Richard von Bordeaux, als er tot war, wurde auf eine Bahre gebettet auf einem Wagen, der ganz und gar mit schwarzem Tuch bedeckt war und es waren vier ganz schwarze Rosse an den Wagen gespannt und zwei Kammerdiener in Schwarz gekleidet führten die Rosse."

Tafel V. In der Unterschrift der Tafel ist durch Versehen des Korrektors ein Druckfehler unterlaufen. Sie muß lauten: Le cas de pluseurs maleureux nobles plourans pour leurs dures (duires) fortunes. „Die Geschichte von gar vielen hochgeborenen Edelleuten, die ins Unglück geraten sind und in Tränen ausbrechen über ihr hartes Geschick."

P9-BLV-317